Б. ТОМАШЕВСКИЙ

ПИСАТЕЛЬ И КНИГА

ОЧЕРК ТЕКСТОЛОГИИ

„ПРИБОЙ"

1928

Настоящая работа имеет в виду дать общие и необходимые сведения о книге, как средстве передачи текста литературного произведения. Вопрос разбирается преимущественно на анализе изданий русских классических писателей. Однако почти все трудности при издании классиков связаны с тем, как эти писатели были изданы при их жизни. Классики были современниками. И наши современники, в каком-то числе, станут классиками. Поэтому не бесполезно было бы предвидеть все последствия при издании современной художественной литературы и повышать книжную культуру было бы желательно не на одних классиках.

Приношу благодарность И. Д. Галактионову, любезно согласившемуся просмотреть книгу в части, связанной с техникой книгопечатания, и внесшему ряд существенных исправлений.

Б. Томашевский.

Июль 1927.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

ВВЕДЕНИЕ.

Отношение ученого и читателя к литературе новой и древней совершенно различно. В то время как древние памятники литературы считаются весьма подходящим предметом изучения, современная литература была до последнего времени в большом пренебрежении в ученых кругах. Настоящим филологом считался лишь тот, кто знал древние языки, древнюю письменность и древнюю литературу. Невежество в области новой литературы вовсе не считалось фактом, понижающим ученость филолога, в то время как неосведомленность в памятниках далекого прошлого устраняла исследователя из кадровых академических кругов.

Причин такой различной расценки древней и новой литературы, — как бы они ни были равноправны по своей природе, — много. В первую очередь здесь замешано читательское отношение к предмету. Современный писатель понятен своему читателю без особой подготовки, кроме так называемой „общеобразовательной", т. е. достаточен какой-то общий культурный уровень, чтобы читать и вполне понимать современное произведение. Самое чтение литературных произведений современной и вообще новой литературы представляет некоторую культурную потребность. Не надо быть „специалистом", чтобы интересоваться беллетристикой. Литература обслуживает широчайшие круги читателей. Меж тем древние литературы требуют для ознакомления с ними целого ряда специальных знаний. Необходимо знать язык, на котором написано произведение, причем знание этого языка не может сочетаться с удовлетворением нужд практической жизни, подобно знанию какого-нибудь нового языка: нет народов, говорящих на

древнегреческом, латинском или старославянском языках, не говоря уже о языках гораздо более специальных, вроде древнеегипетского и т. п. Таким образом, к древней литературе в ее подлинной форме нельзя подойти иначе, как преодолев специальные перегородки. Знать язык, конечно, мало, надо знать историю, бытовую обстановку, чтобы понять точный смысл чуждого современной жизни произведения. Кроме того вообще, чтобы заинтересоваться древним произведением, нужно быть в какой-то мере специалистом, т. е. направлять свое внимание на те предметы, которые не привлекательны для культурного большинства. Древние памятники даже в переводах представляют мало интереса для среднего читателя. Интерес к древней литературе есть, для обыкновенного читателя, какой-то пережиток, своеобразный атавизм, и наблюдается, как большинство культурных пережитков, преимущественно в детской среде; недаром мы имеем множество искажающих „переделок для детей" такой старой литературы, как напр. „Тысяча и одна ночь" или „Гаргантюа", — произведений, никогда не предназначавшихся для детского понимания.

Всё это способствует резкому разграничению новой литературы от старой, книг для развлечения от книг для изучения.

Еще есть одно обстоятельство, отличающее древние литературы от новых. На пороге возникновения новой европейской культуры — в XV веке — было изобретено книгопечатание. Распространение книгопечатания приблизительно совпадает с тем хронологическим рубежом, который в европейской культуре отделяет „старое" от „нового". Древняя литература не знала типографии, для новой — это почти единственный способ распространения. Книгопечатание резко изменило характер *источников* литературных текстов. Для древних авторов окончательной формой произведения была рукопись. С этой рукописи снимались копии, причем, понятно, все копии имели друг от друга некоторые отличия. С этих копий снимались новые копии, иногда спустя много времени после создания произведения; подобный способ передачи вводил в текст грубейшие искажения. Самые копии в большинстве случаев дошли до нас в чрезвычайно несовершенном виде, так как, переходя из рук в руки на протяжении веков, они не всегда избегали

порчи, вызванной простым невежеством владельца или хранителя, не понимавшего значения рукописи, находившейся в его распоряжении. Таким образом, древнейшие памятники дошли до нас в немногих противоречивых, заведомо искаженных копиях, зачастую попорченных временем или неосторожным обращением. Самое прочтение этих документов требует специального навыка, умения „разобраться" в документе, определить его древность, его происхождение, расшифровать написанное. Еще более трудностей представляет разгадывание, каким искажениям подвергся оригинал со стороны переписчиков. Всё это требует специальных знаний, большого опыта, большого уменья. Таким образом создались специальные отрасли знаний, связанных с изучением и установлением древних текстов. Ведь для того, чтобы прочесть древние египетские и ассирийские тексты, современной науке пришлось разгадать и восстановить самые языки, на которых эти тексты написаны, так как традиция не сохранила связи между древними восточными языками и современностью.

Законность научных дисциплин, связанных с восстановлением текстов и с изучением древних документов, — критики текстов и палеографии — явствует из самого предмета.

Иначе дело обстоит с современной и вообще новой литературой. Новый автор в огромном большинстве случаев работает для печати. Подлинным текстом признается не единая авторская рукопись, а книга, над которой производит работу сам писатель. Книга размножает текст в массовом количестве подобных друг другу экземпляров. Искажения, которым подвергается книга в печати, совершенно иного рода, чем искажения переписчиков, которые часто не понимают того, что они переписывают. Существует распространенная во всех кругах убежденность, что книга точно передает намерения автора. Прочтение книги не является уделом специалистов, так как доступно всякому грамотному, т. е. человеку даже с весьма низким культурным уровнем; точно так же как будто отсутствуют те обстоятельства, которые по отношению к древней литературе вызывают специальную критику текста: искажения считаются столь маловажными, что нет особой нужды их разыскивать. Книга ясна сама по себе, без специального ее изучения.

Вот почему долгое время считалось совершенно излишним применение к изучению новой литературы методов классической филологии и иных отраслей филологических наук, имеющих дело с древними памятниками письменности.

Между тем в действительности дело обстоит несколько иначе. Книгопечатание — отнюдь не идеальный способ передачи произведения. Типография, подобно писцу, искажает оригинал. Дело не в качестве искажений, а скорее в их количестве. Порча текста существует одинаково как в древних, так и в новых литературах. Разница лишь в том, что древние тексты *весьма часто испорчены радикально, в самом своем существе,* — а новые тексты по большей части искажаются только в деталях, на первый взгляд не особенно существенных.

Искажение современных текстов тем более обычно, что кажущаяся „простота“ книгопечатания отдала всё дело воспроизведения текста в руки техников. Если нельзя издавать древнего автора без филолога, и самый факт авторитетного издания старого памятника расценивается как научная работа высокой квалификации, то новые авторы отдаются в распоряжение обычному техническому аппарату современных издательств, что, как мы увидим из дальнейшего, крайне пагубно отзывается на качестве воспроизведения. Издателя филологическая сторона интересует менее всего. Книга есть вещь, которая становится предметом наблюдения разных специальностей, весьма далеких от филологии. Интересы автора, задачи точного воспроизведения оригинала не всегда отчетливо сознаются этими специалистами и часто никем в издательстве не представлены. Сам же автор в большинстве случаев совершенно беззащитен против посягательств книжных специалистов.

Изучение новых текстов и анализ источников новой литературы наметились как отрасль научной филологии лишь в конце XIX века, и до сих пор не пользуются в научной среде должным признанием. Однако сама жизнь выдвинула эти вопросы. С тех пор как новая литература стала предметом научного *изучения или, по крайней мере, изучения,* стремящегося к тому, чтобы стать научным, — нельзя было более игнорировать факт искажения текста в современной системе его воспроизведения.

При первой же попытке научного издания сочинений классического писателя новой литературы выяснилось, что источники текста, которые, по установившемуся мнению, считались совершенно точными, обнаружили серьезные искажения подлинного текста, — искажения, которые ни в какой мере не могут игнорироваться.

В самом деле — если искажения древних текстов грубее искажений новых текстов, то это еще не свидетельствует об их меньшей значительности. По отношению к какому-нибудь древне-египетскому тексту современный ученый в лучшем случае ищет точного смысла памятника. Всякие тонкости стиля, словоупотребления, диалектические особенности безвозвратно исчезли.

Не многим лучше дело обстоит и в классической филологии, где могут быть реставрированы лишь в самых общих и грубых чертах стилистические особенности текста, где критика текста имеет задачей устранение „темных", с точки зрения элементарного значения, мест и где понятие стиля касается самых общих сторон словесного построения речи. Совершенно иное дело — памятники новой литературы, написанные на языке, еще *бытующем*. Здесь мельчайшая стилистическая подробность может весьма резко изменить восприятие рассказа. Например, если в пьесах Островского особенности купеческого говора — иной раз указанные только в начертании слов — заменить общим литературным языком, по нормам общей грамматики, то вследствие такого изменения, нередко сводимого к изменению немногих букв, исчезнет вся бытовая красочность языка действующих лиц. Переставьте в словах „энегрично фукцируют" несколько букв, и исчезнет весь смысл слов, весь сатирический заряд автора. Достаточно в речи какого-нибудь героя заменить форму „мене". на современно-литературную „меня", чтобы изменить разом характер обрисованного лица. Эти мелочные стилистические детали в новой литературе являются таким же красочным и сильным средством выражения и обнаружения художественного замысла, как и сюжет.

Между тем книжные искажения в первую очередь изменяют эти стилистические детали, не всегда понятные для рядового работника типографии.

И в самом деле, не нужно думать, что в противоположность памятникам древней литературы, доступным только специалистам, памятники новой литературы понятны без всякого затруднения всем и каждому. Нетрудно на опыте убедиться, что и в современной литературе для каждого читателя найдется много непонятного. Достаточно внимательно вчитаться в любую книжку, чтобы ясно увидеть, что почти на каждой странице встретится или незнакомое слово, или неясный оттенок значения слова, вообще известного, или какая-нибудь бытовая деталь, или какой-нибудь факт профессионального или научного порядка, неясный без комментария. Испытаннейший знаток языка, энциклопедически образованный человек всегда найдет темные места, ускользающие от непосредственного понимания. Особенно это справедливо по отношению к умершим авторам, представителям культуры прошлого, хотя бы и не далекого. Здесь сплошь и рядом пропадает для сегодняшнего читателя намек на факт, когда-то известный, ныне совершенно забытый, на обычай, вышедший из употребления, на бытовую деталь, вытесненную развитием техники и изменением социальных отношений. Нам не вполне ясны обиход крепостного периода, городская жизнь в иных жилищных условиях, и вся сложная система обычаев, связанных с иными материальными условиями жизни, передвижения, труда, досуга и т. п.

Таким образом и новая литература для понимания требует некоторого „аппарата". Пусть это касается относительных деталей, но чем ближе литературный памятник к нам, тем заметнее и важнее составляющие его детали. Если этот памятник подвергается сравнительно меньшему искажению, зато искажается то, что имеет неизмеримо большее значение для восприятия.

Всё это показывает, что по отношению к новой литературе точность воспроизведения требуется гораздо бо́льшая, чем по отношению к литературам древним.

Подобное положение привело к тому, что в современной филологии выработалась некоторая система приемов критики текста, отчасти перенесенная из опыта изучения древних памятников, отчасти обусловленная своеобразием нового материала. Эту систему филологических приемов принято обозначать словом „текстология".

Текстология не есть специальная наука; скорей это некоторый метод, некоторое научное орудие, при помощи которого наука добывает необходимые ей данные. Но, как всякий научный метод, непосредственно связанный с материалом, текстология преследует не только *теоретические*, но и *практические цели*. Это — практическая дисциплина, во многом являющаяся особого рода прикладной филологией.

В самом деле: совершонные ошибки не только должны быть предметом бесстрастного наблюдения. Они должны послужить основанием некоторому опыту, и филология, констатируя и изучая эти ошибки, должна указать пути к тому, чтобы эти ошибки не повторялись. Понятно, никакой текстолог не может надеяться создать такие условия, при которых книги будут печататься безошибочно, но всякий, изучавший вопросы редакционного дела с точки зрения гарантий точности воспроизведения издаваемого, может указать на причины появления ошибок и тем отчасти парализовать разрушающее культуру слова влияние факторов искажения.

Текстология не только изучает прошлое и не только высказывает пожелания в настоящем. Она должна искать путей к повышению качества книги в будущем. Все классические писатели были когда-то современными писателями; будем думать, что кое-кто из современных нам писателей станет классиком. Если нам удастся повысить качество книги, мы тем самым повысим качество культурного наследия, передаваемого нами будущим поколениям.

Таким образом перед текстологией встают две основные проблемы: одна, связанная с интересами чистой науки, другая — с интересами практики.

Вопрос об истории текста и вопрос об издании автора — это два основных вопроса, связанных с предметом. Однако в живой работе оба эти вопроса неотделимы один от другого. В лице каждого текстолога в той или иной мере историк соединен с редактором. Только в частных случаях иногда та или иная сторона дела упрощается в силу различных частных причин; вообще же говоря, нельзя ставить вопрос об издании, не выяснив истории текста; с другой стороны, как мы увидим далее, вопрос об истории текста теснейшим образом связывается с вопросом об издании изучаемого памятника, с вопро-

сом редактирования. Тем не менее в дальнейшем я попытаюсь излагать эти вопросы раздельно. Необходимо читателю лишь учесть, что раздельность изложения ни в какой мере не связана с раздельностью самой работы.

Изложению обоих вопросов необходимо предпослать краткие сведения о самом материале, над которым приходится работать текстологу.

Источники.

Книга как источник текста.

В первую очередь всякому, занимающемуся вопросами текста, необходимо точно знать природу книги.

Прежде чем дать общую оценку книги как документа, заслуживающего большего или меньшего доверия, необходимо вкратце ознакомиться с историей создания книги, с тем, как книга делается. Остановимся на основных этапах создания книги, отмечая главным образом те стороны дела, которые влекут за собой порчу текста.

От момента создания произведения до момента появления отпечатанной книги в магазине произведение переживает сложную и прихотливую историю. Я опускаю начальные стадии, имеющие более экономический характер, — стадии переговоров автора с издательством, стадии заключения договора и т. п. Впрочем уже в этой стадии произведение часто претерпевает крупные изменения. Издатель всегда блюдет — и в этом его назначение — интересы книжного рынка. Книжный рынок определяет потребность читателя, и в этом отношении издатель является как бы представителем всего коллектива читателей. Экономические расчеты это лишь переведение в цифры, подлежащие учету, читательской психологии, и в прозаических бухгалтерских расчетах выражаются — или, лучше сказать, должны были бы выражаться — подлинные читательские запросы, разношерстные и разнообразные, приведенные к единой мере — выгодности издания. И здесь автор сразу может натолкнуться на указания, что книга должна быть определенного размера, что она должна быть рассчитана на

определенный круг читателей и т. д. Все эти соображения могут вызвать изменения и переработку, не всегда совпадающие с намерениями автора. Но, чтобы не задерживаться на этом, возьмем идеальный случай, когда автор имеет возможность сдать в набор рукопись в том виде, как он сам того хочет.

Итак, первым этапом превращения рукописи в книгу является момент сдачи ее в набор. В интересах автора, которые в данном случае совершенно совпадают с интересами издателя, необходимо с самого начала приложить все усилия к тому, чтобы его произведение вызывало как можно меньше искажений текста в дальнейшем. Состояние, в котором рукопись поступает в печать, в значительной степени предопределяет дальнейшую судьбу произведения. Вот почему на то, как изготовлена эта рукопись, или, по издательской терминологии, *оригинал*, обращают такое большое внимание. Автор должен знать, что, чем легче будет работа в дальнейшем, тем точнее будет книга. Отсюда первое правило: *оригинал должен быть сдан в окончательном виде*, т. е. автор не должен рассчитывать на то, что в корректуре ему удастся что-либо исправить или изменить. Ему надо твердо помнить, что корректурные поправки гораздо менее гарантируют исправность набора, чем текст оригинала. Практика показывает, что все вставки в текст набираются гораздо неряшливее, чем самый текст. Издатель же заинтересован в том, чтобы не удорожать книгу. Стоимость корректуры, если она сложна, может без нужды значительно удорожить издание. К сожалению, правило это обычно не выполняется, и нет корректуры, в которую автор не внесет своих изменений. Отсюда обычное недоверие издателей к авторам, желание устранить их от участия в корректуре.

Другое правило вытекает из того, что, чем труднее печатать книгу, чем напряженнее труд наборщика, тем более он делает ошибок. В интересах автора облегчить труд наборщика. Отсюда следствие: *оригинал должен быть четко и чисто переписан*. Некоторые издательства требуют, чтобы оригинал поступал в печать только в переписанном на машинке виде. Если автор сам не имеет пишущей машинки и не владеет машинописью, то, поручив машинистке переписать оригинал, он должен „авторизовать“ копию. Переписка на машинке есть один из самых скверных способов передачи текста. Нет такой маши-

нистки, которая не делала бы грубейших ошибок при переписке. Поэтому автор должен внимательно и детально просмотреть копию на машинке, обязательно считать ее с оригиналом, а если обстоятельства это позволяют, то поручить это дело посторонним лицам. Недостаток автора состоит в том, что он обычно слишком хорошо знает, что он написал. Поэтому он в неверно напечатанном угадывает то, что должно быть написано, и не замечает самых простых ошибок. Кроме того, при просмотре собственного произведения автор слишком вникает в существо дела и уделяет мало внимания деталям. Сверка же копии с оригиналом всегда должна быть до некоторой степени механична. Один из редакторов многочисленных изданий сочинений Пушкина рекомендовал при считке читать наоборот — с конца к началу, чтобы, обессмыслив целое, всё внимание направить на детали. Вряд ли можно воспользоваться этим советом на практике, так как подобное чтение больших произведений может вызвать непреодолимые затруднения и сильно понизить темп работы. Однако самая идея — добиваться буквального совпадения путем отвлечения внимания от целого, от общего смысла, пожалуй, не совсем неверна.

Возвратимся к внешнему виду „оригинала", который будем считать исполненным на машинке. Четкость и чистота отнюдь не исчерпываются чистотой начертания отдельных букв. Автору необходимо следить, с одной стороны за орфографией (в частности за пунктуацией), чтобы избежать лишней мелкой корректуры, с другой стороны — за общим расположением материала. Общий вид рукописи должен быть таков, чтобы по ней сразу можно было догадаться, как это все будет напечатано в книге. Поэтому крайне нежелательны перечеркивания, надписывания, подклейки, вставки на полях и т. п. Исправления должны быть совершенно отчетливы и ясны.

Всё, что здесь сказано, является не только советом или пожеланием. Надо помнить, что несоблюдение всего этого влечет за собой искажение текста. Если редактору, изучающему какое-нибудь издание, удастся раздобыть оригинал, с которого оно печаталось, то состояние этого оригинала даст вполне определенные показания, в какой мере можно полагаться на точность издания и какую степень доверия можно иметь к изучаемому печатному тексту.

Добавлю к прежде сказанному, что заголовки должны быть отчетливо выписаны и различной системой подчеркиваний должно быть определено их взаимное отношение.

По правилу, принятому во всех издательствах, оригинал должен быть переписан на одной стороне листов, так чтобы оборот листов был чистый. Страницы (или точнее листки) должны быть пронумерованы.

Изготовленный таким способом оригинал поступает в набор, но прежде он размечается техническим редактором (или лицом, исполняющим соответственные функции). Технический редактор размечает, каким шрифтом надо набирать книгу, какой формат избирается для страницы, как набирать заголовки, титула и т. д. С этими техническими указаниями оригинал поступает к метранпажу и от него непосредственно к наборщику.

Не буду останавливаться на технике набора и укажу лишь самое необходимое. Набор существует двух родов — машинный и ручной. Наиболее распространен ручной набор, он же являлся единственным в прошлой практике типографского дела, и на нем мы в первую очередь остановимся. Наборщик работает перед так называемой „кассой", т. е. столом с открытыми ящиками-отделениями, в которых насыпаны различные литеры в известном порядке (см. на стр. 17 схему русской типографской кассы).

Для того, чтобы понять причину опечаток, остановимся на психологии набора, которая во многом напоминает психологию чтения вслух или переписывания.

Было бы неверно предполагать, что наборщик, читая оригинал, набирает буква за буквой, т. е., увидев определенную букву в оригинале, достает соответствующую букву из кассы, затем ищет в оригинале следующую букву и т. д. Такой набор по буквам сильно замедлил бы процесс труда, что каждый знает по технике переписывания. Вместо того, чтобы разбирать оригинал буква за буквой, наборщик сразу охватывает взглядом несколько слов и запоминает их. Разберем, что происходит при этом.

Так как слова состоят из букв, то процесс набора начинается с разглядывания отдельных букв. Приэтом разглядываются не все буквы, а только наиболее характерные для

слова, всё же это слово угадывается сразу, по своему общему „рисунку“. Практика показала, что наиболее характерными и заметными буквами являются: 1) крайние, 2) такие, самый

А		Б		В		Г		Д		Е		Ж		З		И		I	
К		Л		М		Н		О		П		Р		С		Т		У	
Ф	Х	Ц	Ч	Ш	Щ	Ъ	Ы	Ь	Ѣ	Э	Ю	Я	Ѳ	V	Й	—	§†	]*	)
А	Б	Е	I	Р	С	У	Ф	Ѣ	№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
v	ѳ	ч		с		т		у		р		в		і		;	:	!	?
„	э	ѣ												й		.		тонкие шпации	
ю.		ы		з		м		и		н		о		ц		.		двойные шпации	
х		к		л										п		,		тройные шпации	
щ		ш		ж		а		полу-круглые		е		д		ъ		ф	круг-лые	квадраты	
ь		я		б												г			

Русская типографская касса [1].

[1] Места, ныне освободившиеся в кассе вследствие исключения букв „ѣ“, „і“, „ѳ“ и „v“, не имеют еще определенного назначения и в разных типографиях заполняются по-разному.

рисунок которых бросается в глаза, напр. буквы, имеющие надстрочные и подстрочные части: „б“, „р“, „й“ и т. п. Наоборот, буквы, находящиеся внутри слова и сами по себе

не выделяющиеся, не участвуют в образовании рисунка слова, и в них вглядываются только тогда, когда по первоначальному зрительному впечатлению читающий не угадывает слова, напр. в случае слова незнакомого [1].

Далее, прочтя несколько слов, наборщик „запоминает" их, т. е. заменяет представления зрительные представлениями о значении этих слов: для запоминания необходимо понимание (исключение составляют незнакомые слова и имена).

Таков процесс восприятия. После этого начинается обратный процесс: то, что запомнилось, служит толчком к действию. Сперва запомнившаяся фраза переводится в речь, произносимую мысленно, про себя. Затем эту свою немую речь, возникшую под влиянием прочитанного, наборщик разлагает на слова, а слова на буквы. Представление о каждой букве вызывает у него движение руки в ту или иную часть кассы за соответствующей литерой. Что дело обстоит так, а не иначе, легко доказывается тем, что система, по которой наборщик разлагает прочитанное слово, ни в какой мере не определяется тем, из каких букв состоит это же слово в оригинале. Отчетливее всего это наблюдается теперь, когда часто приходится перепечатывать книгу старой орфографии по новой. Как известно, набор со старой орфографии на новую легче, чем

[1] Вопросу о психологии чтения отводится много места в педагогической литературе, посвященной методике обучения грамоте. См. напр статью „О процессе чтения и учении грамоте" М. Жебуневой, „Родной язык в школе", сб. III, М., 1927. Автор пишет: „для узнавания слова особенно важны выдающиеся за строчку буквы, и особенно надстрочные". Мы узнаем слово „по выдающимся за строчку буквам, узнаем начало и конец слова" Кроме того автор учитывает длину слова. Сопоставляя русскую грамоту с зап.-европейскими, автор приходит к неутешительному выводу: „наша печать, размер наших слов не способствует ни узнаванию, ни схватыванию слов". Справедливость требует отметить, что новая орфография, уничтожив некоторые надстрочные буквы, сделала нашу печать более слепой, чем при старой орфографии. В частности следует пожалеть, что из двух вариантов „и" и „i" предпочтен первый, более громоздкий, менее характерный по *рисунку и смешивающийся в печати и* письме с „п", „н" и „ц". Аргумент, что при „i" необходимо отрывать руку от бумаги, ничего не стоит по отношению к печати и весьма мало убедителен по отношению к письму, так как мы всё равно отрываем обычно руку для подчеркивания „и", чтобы отличить его от „п", подобно подчеркиванию и надчеркиванию букв „ш" и „т".

сохранение старой орфографии, и если наборщику почему-либо приходится набирать по старой орфографии, имея перед глазами точный оригинал, он всегда наделает ошибок, выкинув „ъ“, заменив „ѣ“ через „е“, „і“ через „и“ и т. п. Очевидно, недостаточно видеть перед собой отдельные буквы,— надо прочесть кусок текста, а затем снова про себя произнести и снова сообразить, как этот текст следует написать или напечатать.

Следовательно, общая схема процесса набора будет следующая:

I. Восприятие прочитанного:

1) разглядывание необходимых букв оригинала,
2) угадывание по общему рисунку слов и фраз,
3) запоминание прочитанного отрывка.

В результате этой стадии является представление о прочитанном.

II. Набор.

Отправным пунктом является представление о прочитанном:

1) перевод представления во внутреннюю речь (про себя),
2) разложение речи на слова и слов на буквы,
3) вызываемые представлением об отдельных буквах движения руки к кассе.

Замечу, что этот процесс набора предопределяет то, что наборщику всё время приходится отрывать глаза от оригинала и затем находить прочитанное. Необходимо учесть еще одно: хотя и необходимо иметь представление о прочитанном, но представление это может быть и не особенно глубоким и не вызывать особой работы мысли, т. е. не требовать, чтобы доискивались до общего смысла прочитанного. Труд набора довольно механичен, и можно набирать не вникая в прочитанное, не обращая внимания на смысл, вернее—не замечая смысла фраз. Поэтому наборщик может не заметить при наборе бессмысленности целой фразы. Напротив, бессмысленность отдельного слова обычно наборщик замечает именно потому, что он читает, угадывая целые слова фразы, а для этого необходимо, чтобы прочитываемое слово было ему

хорошо знакомо. Бессмысленное слово, не поддающееся угадыванию как незнакомое, сразу остановит внимание наборщика.

Изложенный процесс в каждой стадии имеет свои причины ошибок.

1) Разглядывание букв.

Если оригинал написан нечетко, происходит постоянное неверное чтение букв. Нет ничего легче, чем прочесть рукописное *ш* за *т* и обратно, и таким образом вместо слова „шопот" набрать „топот" [1], или неверно сгруппировать составляющие буквы штрихи и напр. вместо „*ш*" прочесть „*ги*" или наоборот (отсюда опечатки типа „башня" вместо „богиня". В одном из новых изданий „Евгения Онегина" Татьяна в последней главе изображена „неприступною башней"). Так в „Борисе Годунове" Пушкина не особенно отчетливое слово рукописи в стихе:

Беспечен он как *мирное* дитя

было еще при жизни поэта напечатано „*глупое*". Всё это доказывает необходимость того, чтобы авторы в своих же собственных интересах заботились о четкости рукописи, а именно отчетливо разбивали слова на буквы, избегая слишком „слитного" письма и нехарактерных начертаний: особенно это относится к таким буквам, как „т", „ш", „п", „н", „и". Этот факт полезно учитывать и при анализе испорченных в печати мест. В таком случае полезно бывает переписать это место и посмотреть, как это выглядит в рукописи и не могло ли бы оно быть прочитано иначе. Иногда, особенно если есть кроме того мотивы, дающие основание предполагать истинный текст, подобный опыт решает вопрос окончательно.

2) Угадывание слов по общему рисунку.

Всякое угадывание есть, собственно говоря, воспоминание. Чтобы угадать напечатанное слово, надо его знать заранее и помнить, какой оно имеет печатный рисунок. Собственно в чтении мы узнаем знакомые словесные рисунки. В виду того, что русские слова (склоняемые и спрягаемые) изменя-

[1] На этом основана типичная опечатка в книгах старой орфографии: смешение глагольных форм на „шь" и на „тъ": „знаешь", „знаетъ".

ются в своем окончании, это угадывание распадается на две части — разглядывание „основы“ слова и его „окончания“. Этим объясняется, почему концы слов рассматриваются несколько знимательнее, чем начала. Здесь есть опасность угадать не то слово, которое напечатано. Это приводит к обычной подстановке слов более знакомых, скорее приходящих на память вместо менее знакомых или вовсе не знакомых, при условии, что общее начертание слов сходно. Так, вместо непривычной, устарелой формы „табатерка“ (от „tabatière“), наборщик склонен прочесть знакомое „табакерка“, вместо „следственно“—„следовательно“ и т. п. Так как наименее заметны внутренние буквы, то ошибаются обычно в глагольных суффиксах (напр. „выдумал“ вместо „выдумывал“, „рассказал“ вместо „рассказывал“ и пр.); особенно часто мешаются причастные окончания „щий“ и „вший“, „принадлежащий“—„принадлежавший“, особенно в возвратных глаголах на „ся“, где буквы „вш“ и „щ“ запрятаны еще глубже в слово, еще дальше от его концов. Именно этим объясняется напр. появление в XIV главе „Дубровского“ Пушкина слова „педагогический“ вместо прежнего „педантический“. Точно так же в „Подростке“ Достоевского (часть III, глава VII, 11) в большинстве позднейших (посмертных) изданий мы читаем — „Друг Аркадий, теперь душа моя *утомилась*“, вместо прежнего „*умилилась*“ [1].

3) Запоминание фразы и обратное воспроизведение ее во внутренней речи.

Здесь ошибки сравнительно редки, но приходится и здесь их учитывать. Наборщик запоминает смысл фразы, смутно представляя отдельные слова. Когда он произносит про себя прочитанное, то при некоторой рассеянности происходят следующие уклонения от истины:

1) замена слов их равнозначными словами (синонимами);
2) замена непривычного оборота речи более привычным;
3) замена одной формы слова грамматически равнозначной.

[1] Впрочем, здесь возможна опечатка такого происхождения: наборщик мог набрать ошибочное „умилась“ (т. е. пропустить буквы „ил“, дважды повторенные в слове), которое корректором по догадке было „исправлено“ в „утомилась“. О подобных опечатках см. ниже.

Во всех трех случаях в подавляющем большинстве наборщик от форм устарелых и редких переходит к формам более новым и более распространенным в разговорной и письменной речи.

Замена одного слова синонимом вовсе не такая редкость. Большею частью это происходит со словами не особенно заметными во фразе, имеющими второстепенное значение. Так — подобная замена часто происходит в пояснительных к репликам действующих лиц словах, в глаголе, который всё равно должен обозначать произнесение. Вот три опечатки из одного произведения Достоевского „Игрок" (заимствую эти опечатки из издания „Просвещения"): „строго сказал немец" — в оригинале: „строго отвечал немец"; „обернулся и сказал «гейн!»" — в оригинале: „обернулся и закричал «гейн!»"; наконец следующая: „ — Тише! — заговорила она" — в оригинале: „ — Тише! — предупредила она". Вот пример другого типа подобной же замены: „повернуть всю человеческую жизнь" — следует: „повернуть всю человеческую душу"; „без чувств" — следует: „без памяти".

Замена непривычного оборота более привычным очень распространена. Здесь наблюдаются два случая:

1) перестановка слов (очень часто);
2) дополнение сокращенных выражений.

Не буду приводить примеров первого и отмечу лишь, что ошибочная перестановка слов обыкновенно захватывает только два соседних слова, меняющихся местами. Редко происходит более сложное перемещение слов.

Что касается второго, то это — обычные замены сокращенных „может", „должно" через полные „может *быть*", „должно *быть*", пополнение формы „во что бы ни стало" до „во что бы *то* ни стало" и т. п.

Еще типичнее замена одной грамматической формы равнозначной. Так в творительном падеже в наборе путаются формы на „ою" и на „ой" („со мною" и „со мной"), путаются окончания „ие" и „ье" („понятие" и „понятье", „терпение" и „терпенье"), формы „же" и „ж" („однакоже" и „однакож"), „ее" и „ей" („сильнее" и „сильней"), „ию" и „ью" („частию" и „частью"). Приэтом некоторые формы определенно вытес-

няют другие. Так, избегается форма творительного на „ию“ и систематически заменяется формой на „ью“.

Таковы опечатки, коренящиеся в „психологии“ набора. Но *имеется еще два момента, вызывающие опечатки:*

1) необходимость время от времени отрывать глаза от набираемого оригинала,

2) техника разыскания нужной литеры.

Остановимся на первом.

При отрыве глаз от оригинала наборщик запоминает последнее прочитанное слово. Затем, возвращаясь к чтению, он ищет глазами это же слово. Отсюда происходит два рода ошибок: пропуски и повторения.

Пропуски — типичная и трудно уловимая категория ошибок. Происходят они тогда, когда какое-нибудь слово встречается два раза. Наборщик останавливается на этом слове тогда, когда оно употреблено в первый раз, и затем, снова разыскивая его, попадает глазами на то место, где оно употреблено во второй раз. Весь промежуток между повторениями одного слова таким образом исчезает, например:

В оригинале: „все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку...“. Набрано: „все они любили даже ее походку...“. Причина ошибки — повторенное слово „любили“. Вот другой пример:

В оригинале: „От прежней ипохондрии почти и следов не осталось. От разных «воспоминаний» и тревог...“ и т. д. Напечатано: „От разных «воспоминаний» и тревог...“. Причина пропуска — два „От“ с прописной буквы.

Иногда для пропуска достаточно неполное сходство двух слов, например: „всему уступить, со всеми поступить политично“, напечатано: „всему уступить политично“. Причина пропуска—сходство двух слов: „поступить“ и „уступить“.

Иногда происходит пропуск целой строки оригинала, бывают даже пропуски целых абзацев. Например, в издании „Просвещения“ в томе V сочинений Достоевского на стр. 279 пропущен абзац:

„— И я был уверен, что вы останетесь, — одобрительно произнес мистер Астлей“.

Возможно, что абзац этот был пропущен потому, что следующий за ним начинается тоже с прописного „И“: „Идя к мистеру Астлею“.

По этой же причине бывают повторения. Например, напечатано: „Если я вам скажу, что вы по дороге платок потеряли или что вы идете не в ту сторону, куда вам нужно, и т. п.,— это еще не значит, *что вы идете не в ту сторону, куда вам нужно, и т. п.,—это еще не значит*, что вы мой подсудимый“ (Добролюбов, „Луч света в темном царстве“). Курсивом набрано здесь неправильно напечатанное дважды. Причина повторения — в дважды встретившемся словосочетании: „что вы“.

Как и в случае пропуска, иногда причиной повторения является дважды набранная строка оригинала.

Что касается ошибок, проистекающих от процесса вынимания литеры из соответствующего отделения кассы, то здесь может быть два случая. По ошибке рука попадает не в то отделение. Так например, не трудно взять „ц“ вместо „п“ или обратно. Но чаще бывает ошибка, происходящая оттого, что в кассе оказывается неправильно положенная буква. По большей части это происходит при разборе, когда мелкие буквы по сходству очертаний принимаются одна за другую. Так например, очень часто путаются буквы „с“ и „е“, „т“ и „г“, „и“ и „н“, „н“ и „п“, „ш“ и „щ“ (кстати и буквы „ш“ и „щ“, как и пара „н“ и „и“, находятся в кассе рядом). Возможно также, что при той быстроте, с которой производится разбор, буквы вместо своего отделения падают в соседнее.

Ознакомившись вкратце с причинами опечаток, перейдем к *классификации* опечаток.

Чаще всего это бывают пропуски. Здесь мы имеем:

1) Пропуски отдельных букв.

Обычно пропускаются буквы внутри слова, особенно если этот пропуск не отражается значительно на смысле фразы. В этом отношении больше всего страдают глагольные формы. Например, вместо „ошибаетесь“ печатают „ошибетесь“ и т. п.

Эти пропуски иногда поддерживаются тем, что превращают форму менее употребительную в более употребительную, например вместо „уничижение“ печатается „унижение“.

Происходят пропуски в случае повторения в слове одинаковых букв, например вместо „попросил“ — „просил“, вместо „вовсе“—„все“. В первом случае пропуску способствовало наличие двух „п“, во втором — двух „в“.

Впрочем, бывают случайные пропуски, например „поверить“ вместо „проверить“. Ср. „скромный водевиль“ вместо „скоромный водевиль“.

2) Пропуск слов.

Систематически пропускаются короткие слова. Слова в три буквы и менее могут легко выпадать при наборе. Особенно в этом отношении страдает союз „и“. Надо сказать, что слово это употребляется у нас в двух значениях: 1) как соединительный союз, 2) в значении наречий „также“, „вот“ и т. п. Во втором случае „и“ меньше связано с контекстом и его выпадение может остаться незамеченным. Именно в этом значении „и“ выпадает чаще всего, в контекстах типа „он ей и говорит“, „он и это сделает“ и т. п.

Так же легко выпадает местоимение „я“, где оно недостаточно забронировано контекстом, т. е. где его отсутствие не слишком заметно.

Другая причина пропусков — тождество или сходство двух соседних слов. Как говорилось выше, характеристичными частями слова являются его концы, первая и последняя буква. Достаточно, если два смежных слова начинаются на одинаковую букву или одинаково оканчиваются, чтобы одно из них имело шансы быть пропущенным. Происходит это по упомянутой выше причине отрыва, хотя бы мгновенного, глаз от оригинала. Вот примеры подобных пропусков (пропущенное слово в скобках): „сидите [сегодня]“, „А [пусть] пришлют“, „я [вам] там купил“, „такое [большое] письмо“. Приэтом пропуски по сходству окончаний бывают относительно чаще, чем по сходству начал. Что же касается пропускаемого слова, то, как показывают подсчеты, в случаях пропусков по сходству окончаний чаще выпадает второе из сходных слов, в случаях сходства начальных букв — первое [1].

[1] На 120 листов обследованного матерьяла оказалось 96 пропущенных слов (по сходству начала или конца со смежным), т. е. приблизительно по

Это поддается объяснению, если учесть психологию перескакивания взором через сходственные элементы. Ведь в случае сходства начал между сходственными буквами располагается первое слово, — в случае сходства концов — второе. Однако преобладание этих случаев над обратными не особенно значительно. Еще проще пропустить одно из двух повторенных слов: „ну [какое,] какое мне дело".

3) *Пропуски фраз по большей части вызываются наличием повторяющегося слова.*

Примеры пропусков приведены выше. Вот еще пример такого пропуска. В первом издании „Бедных Людей" Достоевского („Петербургский Сборник" 1846 г.) в письме 12 июня есть место: „Что, грех переписывать, что ли? «Он дескать переписывает!». «Эта, дескать, крыса-чиновник переписывает!». Да что же тут бесчестного такого?" В отдельном издании романа 1847 г. это место читается: „Что, грех переписывать, что ли? «Он дескать переписывает!». Да что же тут бесчестного такого?" В таком же виде это место находится и в остальных трех позднейших изданиях, вышедших при Достоевском, и во всех посмертных изданиях. Между тем это — явная опечатка, вызванная повторением слова „переписывает", сходство которого усилено наличием в обоих случаях восклицательного знака и кавычек. Без опущенного непонятна находящаяся дальше фраза того же письма: „Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли".

Другая причина пропусков — выпадение строк (оригинала или набора). Кроме приведенного выше примера укажу еще один пример. В „Подростке" Достоевского, в третьей части, глава одиннадцатая, V, в журнальном тексте читается: „я скользнул в спальню Татьяны Павловны — в ту самую каморку, в которой могла поместиться одна лишь только кровать Татьяны Павловны и в которой я уже раз [нечаянно подслушивал. Я сел на кровать и тотчас] отыскал себе щелку в портьере". В отдельном издании составляющие строку слова в прямых скобках [ ] выпали и получилась бессмыслица. Посмертные издания вполне основательно восстановили здесь текст первого издания.

одному пропуску на лист. Из них слов со сходным окончанием — 64, со сходным началом — 32. Из первых 64 случаев 45 падают на второе слово и 19 на первое, из 32 вторых — 22 на первое слово и 10 на второе.

Второе место занимают замены разного рода.

Замена отдельных букв объясняется по большей части сходством очертаний букв. В этом отношении особенно часты замены букв *н — и — п — ц*, например: „певница“ — „цевница“. Замена „н“ через „и“ и обратно по большей части дает бессмысленные опечатки; тем не менее эти замены, незамеченные в корректуре, можно найти в любой книге. Это отметил еще Гоголь в своих „Опечатках“, сопровождавших первое издание „Вечеров на хуторе близ Диканьки“: „Не доводилось никогда еще возиться с печатною грамотою. Чтобы тому тяжело икнулось, кто и выдумал ее! Смотришь, совсем как будто *Иже*; а приглядишься, или *Наш* или *Покой*“.

Также меняются *е — с — о — э*, напр.: „опутал“ — „спутал“, „опросить“ — „спросить“, „исторический“ — „истерический“. Здесь особо надо оговорить постоянное смешение форм „даст“ и „дает“. Часто смешиваются префиксы „пре“ и „про“, напр. „пройдет“ вместо „прейдет“, что поддерживается незнакомством с старой формой „прейти“ (напр. в „Подростке“ Достоевского в словах Макара Ивановича, говорящего церковным слогом, при перепечатке набрано: „и самое любопытство это *прошло*“ вместо „*прешло*“).

Нередко путают „т“ — „г“, тем более, что в букве „т“ левое плечо часто довольно слабо отпечатывается. Отсюда типичное смешение слов „запуган“ и „запутан“.

Иногда смешение букв объясняется их соседством в наборной кассе. Так — часто смешиваются *т* и *м* („кот“ и „ком“). Это случается особенно часто при наборе с рукописи, где смешению способствует сходство начертания *т* и *м*. От этого смешения часто искажаются глагольные формы („знаем“ — „знает“). По той же причине соседства смешиваются *р* и *н* („признак“ — „призрак“). Впрочем смешиваются любые буквы. Напр. *в* и *п*: „вошел“ — „пошел“; *в* и *н*: „звал“ — „знал“, „наш“ — „ваш“; *ш* и *м*: „вам родной“ — „ваш родной“; *а* с *о*: „дальше“ — „дольше“, „краток“ — „кроток“; *в* и *с*: „девять“ — „десять“ (это — особенно часто встречающаяся опечатка); *а* и *и*: „маленький“ — „миленький“; *д* и *п*: „доказывать“ и „показывать“, „до пяти“ и „по пяти“, и т. п.[1].

[1] В некоторых шрифтах часто путают „б“ с цифрой 6“, „З“ с цифрой „3“. Но эти замены не ведут почти никогда к недоразумениям.

Приведенные примеры все объясняются простой ошибкой в литере. Ошибка эта тем меньше заметна наборщику, чем более схожи ножки соответствующих литер. Обыкновенно происходит замена одной буквы через букву той же толщины. Наоборот, крайне редки случаи замены одной буквы другой, неравной ей по толщине, напр. „г" через „ж" или „ш". Впрочем довольно часто смешиваются слова „так" и „там".

Известен анекдот об опечатке, основанной на замене похожих друг на друга букв. В одной газете, при описании коронации, сообщалось: „впереди несли императорскую корову". На следующий день появилось „исправление", а именно, — вместо напечатанного предлагалось: „впереди несли императорскую ворону". Этот анекдот близок к вероятности, так как слово „корона" легко может принять и ту и другую форму в виду сходства литер „к" и „в", с одной стороны, „в" и „н"—с другой.

Анекдотами подобного рода богаты летописи типографского дела как в России, так и на Западе.

2) Иного рода замены, возникающие не от смешения литер, а от неверного чтения. По природе своей они сильно отличаются от первых: первые обыкновенно обоюдны, т. е., если вместо „и" набирают „и", то и вместо „и" набирают „н". Кроме того, эти опечатки не зависят от формы слова [1].

Ошибки от прочтения сводятся или: 1) к смешению определенных грамматических форм, или 2) к замене непонятного или непривычного понятным и привычным. В последнем случае замена всегда „направлена", т. е. предполагает невозможной обратную опечатку. Кроме того, опечатка при механической замене литер в массе бессмысленна, а опечатка от ошибочного чтения всегда осмысленна.

Из первой категории случаев необходимо отметить постоянно встречающиеся смешения глагольных форм на „ав" и на „ал" (особенно часто это происходит тогда, когда в рукописном

---

[1] К этой же категории замен относятся замены знаков препинания. Здесь чаще всего меняются пары: „. " и „,"; „:" и „;"; „;" и „!"; „!" и „?". Так как часто в знаках „:" и „;" при печатании верхняя точка выходит слабо, то ясно, что при перепечатках любой знак может перейти в какой угодно. По той же причине многоточие „..." через форму „.." (с неясно вышедшей третьей точкой) переходит в точку.

оригинале встречается начертание буквы „л“, напоминающее латинское „h“), напр. „сказал“ и „сказав“. Не менее часты смешения причастий на „вший“ и „щий“: „принадлежавший“— „принадлежащий“.

Из других смешивающихся форм надо отметить постоянно смешивающиеся между собой три слова: „странный“, „страстный“ и „страшный“, затем такие случаи, как „под руку“ и „под руки“ и т. п. Сюда же принадлежит масса опечаток типа „полемика“—„политика“ и т. д.

Из второй категории можно отметить ряд архаических форм, которые обычно подновляются как корректорами, так и наборщиками. Так старая форма „скрыпеть“ заменяется через „скрипеть“, „табатерка“ через „табакерка“, „гошпиталь“ и „пашквиль“ через „госпиталь“ и „пасквиль“ (первые формы в настоящее время рассматриваются как нелитературные). Систематически в корне многих глагольных форм на „ивать“ и „ывать“ старое „о“ заменяется через новое „а“, напр. вместо „удостоивать“—„удостаивать“, вместо „выработывать“— „вырабатывать“. Точно так же вместо менее употребительного „брюзглив“ набирается „брезглив“, вместо разговорного „эдакий“—литературное „этакий“.

В этом отношении наблюдается некоторая систематичность. Так у Пушкина в новых изданиях совершенно вытравлена форма „приближился“ и заменена везде формой „приблизился“, совершенно уничтожен глагол „примолвить“ (т. е. прибавить) и заменен глаголом „промолвить“.

В поэме „Руслан и Людмила“ в издании „Просвещения“ (том III, стр. 72) читаем:

Над рыцарем иная машет
Ветвями молодых берез,
И жар от них душистый пышет...

Неожиданная рифма „машет“—„пышет“ объясняется тем, что наборщик заменил непонятную для него форму „пашет“ (не имеющую отношения к хлебопашеству, а связанную с корнем слова „опахало“) через более знакомую форму „пышет“. Точно так же у Лермонтова и у Грибоедова наборщики систематически, в тесном союзе с корректорами, уничтожают архаические формы „раде“ и „пьяни“, заменяя их через „рады“

и „пьяны“, хотя этим формам соответствовали определяющие произношение рифмы (напр. „пьяни“—„няни“).

Подобного типа опечатки характерны для определенных эпох. Если в одно время печатают вместо „нумер“—„номер“, то в другое печатают „номер“ вместо „нумер“. Точно так же „эксплуатация“ одно время заменялась „эксплоатацией“, после чего появилась обратная тенденция. В каждую эпоху существует свой репертуар неупотребительных слов. Некоторые из этих слов окончательно выходят из употребления, умирают, другие же возвращаются к жизни. То же можно сказать и про разные формы слов.

Что касается замены одного слова другим (за исключением слов однобуквенных: „я“, „и“ и т. п.), то это сравнительно редкий случай опечатки. По большей части это подстановка вместо одного слова его синонима (пример см. выше).

Как на особый тип замены слов следует указать на случай, когда набирается вместо нужного слова какое-нибудь находящееся по соседству. Хотя наборщик и старается читать последовательно набираемый текст, но в его поле зрения находятся слова, расположенные на сравнительно широкой площади. Очень часто, при ослабленном внимании, какое-нибудь слово, лежащее в поле зрения, механически набирается, особенно если приэтом не теряется смысл. Вот примеры. В оригинале стояло: „привстал вдруг с своего места“ („Братья Карамазовы“, ч. I, гл. II); в издании „Просвещения“ (стр. 73): „привстал вдруг с своего кресла“. Дело в том, что двумя строками ниже есть: „усадил его опять в кресла“. Глаза наборщика забежали вперед, и он поставил вместо „места“ бросившееся ему „кресла“, так как слово это не противоречит общему смыслу. Так же вместо „мелкий разносчик с лотка“ печатается: „мелкий приказчик с лотка“ („Братья Карамазовы“, в изд. „Просвещения“, т. III, стр. 376), потому что через 8 строк есть слово „приказчик“. Иной раз также по ошибке попавшиеся в глаза наборщика слова интерполируются в текст, *образуя добавления. Напр. в оригинале:* „таков ли был бы я в эту ночь и в эту минуту“; в печати набрано: „в эту *проклятую* минуту“, потому что двумя строками выше читаем: „в эту проклятую ночь“ („Братья Карамазовы“, т. II, стр. 348). Здесь интерполяции способствовало повторение слов „в эту“,

но, вместо обычного в таких случаях пропуска, получилась вставка в текст лишнего слова. Иногда эти „паразитные" влияния, сочетаясь с синонимической подстановкой, определяют направление в выборе синонима. Напр., вместо „самым нетерпеливым и резким отказом", печатается: „самым решительным и резким отказом" („Братья Карамазовы", изд. „Просвещения", т. III, стр. 46): здесь „ре" слова „резким" предопределило выбор слова „решительным".

Пожалуй не реже, чем замены, встречаются перестановки. Здесь мы имеем одинаково обильно представленные перестановки букв и перестановки слов.

Перестановка букв встречается гораздо чаще, чем это можно предполагать. Существует ряд слов, близких по значению, которые отличаются друг от друга порядком букв. Такие слова сплошь и рядом набираются одно вместо другого, напр.: „штука" и „шутка", „кончено" и „конечно", „поминать" и „понимать", „одобрять" и „ободрять", „проваться" и „прорваться".

Иногда перестановка соединяется с заменой букв, их пропуском и т. д. Так „поминать" иногда переходит в „помнить". Постоянно путаются слова „благородный" и „благодарный". В соединении с более сложным искажением постоянно путают „все" и „свое".

Еще чаще происходит перестановка слов, особенно коротких.

Вообще надо отметить, что наиболее подвержены опечаткам слова короткие, слишком мало привлекающие внимание, и слова длинные — утомляющие внимание. Точнее всего передаются слова средние по размеру, т. е. содержащие 6-7 букв.

Последний и самый редкий класс опечаток — это добавления[1]. Если исключить повторения, о которых сказано выше (стр. 24), то большинство добавлений вызывается тем, что можно назвать фразеологической инерцией. Если в живом языке существует какая-нибудь поговорка или освященная употре-

[1] Дополнение букв в словах обычно сводится к замене менее знакомого слова более знакомым, напр. „статистический" вместо „статический", „цензура" вместо „цезура", „высказывать" вместо „выказывать", „всклоченный" систематически превращается в „всклокоченный" и т. п. Формы „наверно" и „заране" обычно переходят в „наверное" и „заранее".

блением формула, то появление ее в неполном виде иногда влечет пополнение при перепечатке. *Например, если у автора* сказано „имею право", то есть шансы, что наборщик наберет „имею полное право". В этом порядке систематически наблюдается дополнение сокращенных форм „может", „должно", „стало" (напр. „Стало, Васька и тать") при помощи „быть": „может быть", „стало *быть*" *(см. выше, стр. 22), вместо* „несколько лет тому"—„несколько лет тому назад" и т. п. Вот один пример такого механического добавления. В речи Версилова в „Подростке" (ч. III, глава седьмая, III) имеется место: „каждый отдавал бы всем все свое"; фраза эта казалась *неполной, и в большинстве посмертных изданий* читается: „каждый отдавал бы всем всё свое *состояние*".

Как особый класс добавлений отмечу повторение при наборе целых строк. Происходит это удвоение строк и по отношению к строкам оригинала (когда наборщик дважды читает одну строку) и к строкам набора. Принимая во внимание, что при верстке и правке корректуры бывают передвижения строк, очень часто такое удвоение строк замаскировывается тем, что удвоенный текст не начинается с новой строкой.

Отмечу еще некоторые типичные опечатки, не вошедшие в приведенную классификацию.

Довольно часто при наборе появляются или исчезают выделения абзаца красной строкой (т. е. происходит слияние двух абзацев в один). Иногда это делается даже сознательно, при верстке, чтобы выгнать нужное число строк на страницу, так как по укоренившемуся в типографской среде предрассудку *абзац не считается знаком препинания,* заслуживающим внимания. Чаще это происходит при следующих условиях:

1. Абзац пропадает, когда последняя строка предыдущего абзаца оканчивается вместе с обычной строкой (т. е. когда абзац оканчивается *полной* строкой). Это явление столь обычно, что, очевидно, для восприятия абзаца не достаточно отступа в начале его, а требуется еще вид короткой строки предыдущего абзаца. Между тем полные строки в конце абзаца—явление весьма частое, так как при верстке часто приходится „вгонять" лишнюю строку, и метранпаж в таком случае довольствуется минимумом. Кроме того, дурно понимаемая

эстетика книги требует ровных строк. Поэтому типографщики вообще рассматривают неполные строки как некоторый дефект. Меж тем неполная строка в конце абзаца — это опорная точка для глаза. Это следовало бы усвоить техникам книжного дела и стараться избегать в конце абзацев полных строк, оставляя в конце последней строки абзаца пробел не менее одного круглого (см. стр. 209).

2. Появляется абзац довольно часто тогда, когда новая строка начинается с прописной буквы. Такую строку иногда принимают за красную. Это случается сплошь и рядом при наборе с печатного оригинала, но еще чаще — при печатании с рукописи, так как большинство авторов допускают у себя в рукописях очень неотчетливое обозначение абзаца. Следует поэтому обратить внимание авторов на то, чтобы абзацы в оригинале были отчетливы, и лучше всего, если бы в начале каждого абзаца стоял корректурный знак абзаца (см. ниже, стр. 219).

Другая типичная опечатка в знаках препинания — это появление точки перед прописной буквой. Наборщик настолько привыкает к тому, что с прописной буквы начинается новое предложение после точки, что самый вид прописной буквы вызывает у него представление о точке. Поэтому часто появляются неожиданные противоречащие смыслу точки перед собственными именами.

Таковы основные типы опечаток, коренящихся в процессе набора. Это — первая цепь искажений, которым произведение подвергается в печати. Это — своего рода подводные камни, которые полезно знать и предусматривать. Вот почему я остановился с некоторой подробностью на классификации опечаток. Полезно было бы, чтобы авторы заранее учитывали возможность искажения некоторых мест и обращали на них особое внимание. Так, в частности совершенно необходима особая тщательность оригинала в случае слов, которые могут быть не поняты наборщиками, научных терминов, имен собственных и т. п. Что касается до форм непривычных (напр. диалектических, разговорных, нелитературных, устаревших), то точность их в оригинале полезно оговаривать на полях. Вообще полезно отмечать (напр. цветным карандашом) все места, „опасные“ в смысле опечаток, чтобы при корректуре обратить на них особое внимание.

Вообще же надо заметить, что наиболее опасные опечатки — это те, которые дают смысл. Какая-нибудь перевернутая буква или бессмысленная замена букв почти не опасны для книги. Это — чисто внешний, технический дефект. Сколько-нибудь внимательное чтение их быстро обнаружит. Гораздо опаснее опечатки *осмысленные, дающие в результате новый текст* и новый смысл. С подобными опечатками бороться значительно труднее, а между тем они вовсе не так редки, как это вообще думают. В среднем в каждом печатном листе книги средней исправности найдется одна осмысленная опечатка, иначе говоря — одно искажение текста.

В виду того, что нет набора без опечаток, книга не может печататься в том виде, в каком она выходит из рук наборщика. Необходима вторая стадия работы над книгой — корректура.

Сперва остановимся на работе профессионального корректора, чтобы уяснить, какие опасности грозят точности текста от неудовлетворительной корректуры и в чем выражается неудовлетворительность ее.

В первую очередь тексту грозит то, что корректор не будет считывать корректуры с оригиналом. Таким образом все опечатки, *имеющие некоторое вероятие осмысленности*, сохранятся. И действительно, существуют корректора, которые справляются с оригиналом только в случае совершенно явной нелепости. Но что считать явной нелепостью?

Следует учитывать то, что наше внимание стремится идти по тексту как бы по инерции. Мы вообще в чтении далеко не всё понимаем и во всяком случае далеко не во всё вникаем. Если синтактическая правильность текста соблюдена, то мы можем пропустить нелепость смысловую, не заметив ее и даже не заметив, что прочли фразу, не поняв ее. Она просто скользнет по нашему вниманию и не заденет его. Нужна резкая нелепость, чтобы остановить наше внимание и заставить вдуматься в прочитанное. По другому поводу *Виктор Шкловский* писал: „Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо: «Завешан был тенистый вход», «Завешан брег тени

стых волн»[1] (причиной была неразборчивость рукописи); получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и не признанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук" („Поэтика", 1919 г., стр 22). Таких примеров путешествующих из издания в издание нелепостей можно было бы насчитать очень много, и в свое время мы к ним еще вернемся. Эти примеры показывают, что без сверки с оригиналом, простым чтением корректуры, невозможно устранить искажений, не нарушающих общей связности речи, даже в тех случаях, когда в результате искажений получается смысловая невязка.

Еще хуже получается, когда корректор начинает править замеченную ошибку без справки в оригинале. Исправления по догадке дают еще худшие искажения. Вот примеры таких искажений, зафиксированных изданиями. В одном месте у Достоевского говорится „о каторжных годах моей жизни". В одном издании появилась опечатка: вместо „годах"—„домах". Эта опечатка впоследствии была исправлена без справки с первоисточником, просто по догадке: „о каторжных днях моей жизни". В другом месте („Скверный анекдот") было: „выпить чашу жолчи и оцта". При перепечатке славянское „оцта" („уксуса", — цитата из евангелия Матф., гл. 27, ст. 34), непонятое наборщиком, превратилось в бессмысленное „потата". В дальнейших изданиях читаем: „выпить чашу жолчи и поташа". Подобных примеров в ежедневной нашей практике — сотни.

Практическое правило, которое можно отсюда извлечь, довольно скудно: необходимо сверять корректуру с оригиналом, причем лучше считывать вдвоем. Но, с другой стороны, учитывая эту корректорскую практику, мы получаем некоторые основания к критике текста.

Ошибки, пропущенные корректором, являются его пассивными ошибками; но есть целый класс ошибок, происходящих от некомпетентной корректуры и вызываемых активным вмешательством корректора в дело автора.

[1] Стих из перевода из Ариосто, октава 106. Так было впервые напечатано *Анненковым* в 1855 г. Этот же текст — в академическом издании материалов *Майкова* 1902 г., т. е. почти через 50 лет. Издателей не смущала странность рифмы „волн" — „вод".

Теоретически корректор должен заботиться лишь о полной тождественности оригинала с набором. Всё, что вызывает у корректора сомнения, должно быть отмечено как в оригинале, так и в корректуре, и предоставлено на усмотрение автора или редактора. Исправляется лишь очевидное. Вот в этом последнем и заключается лазейка для всяких неожиданных „исправлений". Очень часто корректор усматривает ошибку там, где на самом деле есть или непонятное для него *место, или уклонение от* общелитературной нормы.

Так напр., корректор считает себя в праве исправлять *„орфографические ошибки"*. Это особенно чувствительно в журналах, где обычно проводится единая, весьма жесткая система правописания через весь журнал. Так напр., в журнале „Аполлон" в свое время применялось строгое правило замены в иностранных словах двойных согласных через простые. Так, вместо слов „классик", „классический", писалось „класик", „класический". Это проводилось во всех статьях, независимо от их автора.

К сожалению, тот, кто правит орфографию, обычно не знает, где находится граница собственно „правописания", т. е. способа передачи знаками известных языковых фактов, и где начинается *нормализация самого языка*. Правописанию учатся по школьной грамматике. А в грамматике говорится не только о том, как можно и как нельзя писать отдельные слова, но также указывается, какие формы считать правильными и какие неправильными (с точки зрения норм русского литературного языка). Так напр., грамматика бракует форму „пришодши", рекомендуя форму „придя". Так, при перепечатке „Подростка" Достоевского корректору показалось неправильным одно место из рассказа Макара Ивановича: „а мальчик-то с лестницы прямо на него, невзначай, то есть посклизнулся". Не обращая внимания на своеобразие народной речи Макара Ивановича, *это место исправляют, заменяя „нелитературное"* „посклизнулся" через литературное „поскользнулся". Грамматика, например, велит после отрицания „не" ставить родительный падеж (*„я не видел картины"*) и бракует винительный (*„я не видел картину"*). Кроме писанной грамматики существует сложная нормализирующая речь грамматическая практика, которой руководятся корректора. Тот корректор, которому

не ясна граница между правописанием и нормализацией языка и который в силу условий издательства (напр. привыкший к журнальной практике) проявляет строгость в области орфографии, бывает жесток и в области языка. Он твердо знает, что надо писать „рассказ", а не „расказ", „расчет", а не „рассчет", „гостиница", а не „гостинница" и т. п., и не отдает себе отчета, в каких случаях речь идет о начертании, и в каких — о самом языке. Всякое уклонение от грамматической нормы он трактует как „ошибку", одинаково свидетельствующую о „безграмотности" оригинала, которую он подправляет своей „грамотностью". Систематически исключаются вымершие в живом языке формы, напр. „организировать", „мистифировать", и заменяются новыми „организовать", „мистифицировать".

Вот пример подобных вмешательств в текст автора. Пример этот, правда, говорит о вмешательстве *редактора*, а не *корректора*, но природа его совершенно одинакова с корректорским вмешательством в язык. *П. В. Анненков* в примечании к „Дубровскому" Пушкина пишет: „В четвертой главе романа Пушкин написал: «отец его был не в состоянии дать ему нужн*ые* объяснен*ия*». В копии, приготовленной уже для типографии, кто-то исправил это место так: «отец его был не в состоянии дать ему нужн*ых* объяснен*ий*». Князь П. А. Вяземский сделал при этом случае на полях копии следующую заметку: «напрасно исправлено: разумеется *дать нужные объяснения*; ведь не сказано: *не дать нужных объяснений*. Отрицательная частица *не* здесь относится к объяснениям... Пушкин всегда следовал этому правилу». Слова князя П. А. Вяземского подтверждаются и заметкой Пушкина в критических его работах (см. статью: „Стих: *Два вѣка ссорить не хочу* критику показался неправильным"). В конце ее Пушкин прибавляет: «Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти всю эту цепь глаголов и отозваться в существительном? Не думаю». Несмотря на заметку князя П. А. Вяземского, посмертное издание, однакож, напечатало: «нужных объяснений»" („Сочинения Пушкина", изд. П. В. Анненкова, 1855 г., т. V, стр. 531).

Вот еще пример подобного же грамматического конфликта между автором и корректором. В русском языке существует

форма „чего“ в значении „что“. Форма эта считается „неправильной“ и корректорами исправляется. У Островского в „Снегурочке“ (действие III, явл. II) имеются слова:

Чего тебе угодно, всё на свете
Тебе отдам.

Эта форма „чего“ показалась неправильной корректору, и в „Вестнике Европы“ (1873 г., № 9) стихи эти, с нарушением размера (пятистопный хорей вместо пятистопного ямба), были напечатаны:

Что тебе угодно, всё на свете
Тебе отдам.

Так прошло сквозь все издания и при жизни Островского и после его смерти. Совершенно аналогичную ошибку находим мы и в одном стихе „Воеводы“ Островского. Во второй редакции пьесы (1885 г.) последний стих явления четвертого первой сцены первого действия читается:

Что тебе? — Шутило воеводин.

Первая редакция (1864 г.) дает в этом месте правильный стих:

Чего тебе? — Шутило воеводин.

Ясно, что здесь мы имеем дело не с исправлением, а с искажением [1].

Данный случай относится к истории так называемых грамматических казусов. Подобные казусы возникали каждый раз, когда в языковой практике замечались колебания. Так, в пушкинское время существовал казус — следует ли писать „между ими“ или „между ними“. Победила последняя форма (в настоящее время единственная). Естественно, что присущая самому Пушкину форма „между ими“ была еще при Пушкине вытравлена в печати усердными корректорами. В наше время возник казус, надо ли говорить „об нем“ или „о нем“, и кор-

[1] Того же порядка систематическое устранение в середине XIX в. корректорами слова „вон“ в значении указательного наречия и замена его словом „вот“. Очевидно здесь играло роль желание сохранить слово „вон“ в одном только его значении („прочь“: „подите вон“).

ректора, склоняясь к последней форме, везде поуничтожали у писателей форму „об нем". Также возникли споры, следует ли писать и говорить „нумер" или „номер", „нуль" или „ноль", „цаловать" или „целовать", „эксплоатация" или „эксплуатация", „противоположный" или „противуположный" и т. п. Так например, велась систематическая борьба с постановкой частицы „бы" не после глагола, и напр. фраза: „при ней нельзя бы было так, как теперь, говорить" исправлялась: „нельзя было бы". Часто, под влиянием этих споров, сами авторы вытравляли из своего языка живые формы, заменяя их теми, которые общим мнением утверждались как единственно правильные. Знамениты споры, ликвидированные упразднением старой орфографии, следует ли писать слова „лекарь" и „копейка" через „ять" или через „е". Как известно, эти споры иногда приводили к грамматической борьбе. Так, в вопросе о слове „лекарь" московские и петербургские медицинские учреждения разошлись во мнениях и выдавали дипломы на „лекаря" по разной орфографии.

Иногда эти споры приобретали ведомственный характер. Так напр., путейское ведомство до сих пор придерживается формы „заведывающий", всячески понося и осмеивая форму „заведующий". Спор „заведывающего" с „заведующим" весьма стар. Так, в „Филологических разысканиях" Я. К. Грота (2-е изд. 1876 г., т. II, стр. 392—395) сообщается, как в одном закавказском мировом суде было возбуждено дело одним сторонником формы „заведывающий" против сторонника формы „заведующий" о взыскании с последнего 10 рублей в пользу первого за проигранное будто бы им пари по вопросу, которую из этих форм считать правильной. Истец представил в суд удостоверение от директора классической гимназии, от 10 ноября 1872 г. за № 465, в том, что единственно правильной является форма „заведывающий". Это дело, разбиравшееся в апреле 1873 г., к сожалению, не получило надлежащего разрешения в суде. Иначе был бы пример того, как грамматические вопросы решаются судебными инстанциями.

Легко можно представить себе, как бы свирепо исправлял корректуры истец этого трагикомического процесса, не остановившийся перед тем, чтобы привлечь к ответственности

своего противника за то, что он уклонялся от принятой истцом грамматической нормы.

Совершенно бессознательно каждый из нас не только пассивно воспринимает утвержденный общим употреблением язык, но и является в той или иной мере борцом за свой язык, старающимся навязать свои формы другим.

Иногда это становится явлением широкого социального порядка, известным под именем „пуризма". Языковый пуризм в неумеренной его форме, т. е. в форме приверженности к старому и ненависти к новому в языке, сопровождает обычно процесс социальной переслойки языка. Так было, например, после французской революции, когда вследствие изменения социального состава командующей группы, определявшей нормы литературного языка, в литературу стали проникать народные речевые формулы, отвергавшиеся литературным языком XVIII века. Вспышки воинствующего пуризма наблюдались и у нас после 1917 года, когда стала происходить „порча" языка [1] и когда в литературную речь стали проникать запретные дотоле формы. Как известно, пуристы новых дней стали преследовать и формы, давно уже имеющие право гражданства в литературе, но не замечавшиеся до наших дней, напр. „извиняюсь", „выглядеть", „представляет из себя".

Известна была в свое время борьба пуриста О. Сенковского против слов „сей" и „оный" за формы „этот" и „тот" с целью сближения письменного языка с разговорным. В своей пародической „Резолюции на челобитную *сего, оного* и т. д." (1835 г.) от имени логики Сенковский обращался к этим словам: „Почтенные *сей* и *оный*... вас просят убраться из изящной словесности, куда втерлись вы без ведома и вкуса и где проживаете без законного вида от здравого смысла". Пропаганду свою Сенковский развил широко, и на современников она оказала большое влияние. Гоголь в свое время высказался против мелочности этой пропаганды: „До какой степени кри-

[1] Насколько эта порча была глубока, свидетельствует хотя бы то, что вопросы языковой политики стоят и сейчас на очереди, и такая проблема, как „язык газеты", является актуальнейшим вопросом. Таким образом поставленные мною кавычки отнюдь *не являются ироническими*. Пуризм как социальное явление можно расценивать различно. Меня интересует вопрос лишь о влиянии пуризма на технику и культуру книгоиздания.

тика занялась пустяками и ничтожными спорами, читатели уже видели из знаменитого процесса о двух бедных местоимениях *сей* и *оный*". Сенковский, по словам Гоголя, „даже завязал целое дело о двух местоимениях: *сей* и *оный*, которые показались ему, неизвестно почему, неуместными в русском слоге" („О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году"). Пушкин отозвался на это замечание Гоголя: „Шутки г. Сенковского на счет невинных местоимений *сей, сия, сие, оный, оная, иное* — не что иное как шутки. Вольно же было публике и даже некоторым писателям принять их за чистую монету. Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения *сей* и *оный*, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре" („Письмо к издателю" А. Б. 1836 г.). Несмотря на то, что и Пушкин и Гоголь расходились во мнении с Сенковским, лица, ведавшие изданием их сочинений, подпав под влияние пропаганды Сенковского, заменяли у них *сей* и *оный* через *этот* и *тот*. Н. Тихонравов пишет про обработку Прокоповичем сочинений Гоголя в 1842 г.: „Кажется, Прокоповичу принадлежит и замена слова «сей» словом «этот» в произведениях Гоголя, относящихся к начальному периоду его литературной карьеры" („Предуведомление" к 10-му изданию сочинений Гоголя 1889 г.). Этой же операции подвергался и Пушкин (если не ошибаюсь, в вольфовском однотомном изд. под ред. Чуйко).

Уже по этим примерам не трудно представить, что́ натворит в книге пурист, посаженный на место корректора. Привыкший мыслить нормативно („правильно" и „неправильно" — третьего нет), фанатизирующий свою миссию нормализатора литературной речи, он учинит жестокую расправу с неподчинившимися норме авторами.

Не всегда это производят только пуристы-консерваторы. Иногда также насилуют чужой язык и новаторы. Так, та же редакция „Аполлона" преследовала немецкий суффикс „ир" в словах, взятых из романских языков, и печатала „цитовать" вместо „цитировать" и т. п. Печаталось это не только в статьях редакции, но и в статьях сотрудников, в языке которых это „ир" было довольно прочно.

И пуризм и новаторство редко встречаются в воинственной форме. Но в форме скрытой, латентной, они живут всегда, и корректора, для которых грамматические казусы являются вопросом профессионального порядка, всегда подвержены влиянию этих тенденций жесткой нормализации. Гораздо легче запомнить, что такое-то слово пишется так-то, чем учитывать возможность существования равноправных (дублетных) форм.

Этот фанатизм нормы и нетерпимость к уклонениям от нее ведет к систематическому искажению текста писателей.

Так современный корректор не пропустит старой формы „в угле" и заменит ее через „в углу". Корректор может не пропустить старого глагола „взошел" (в значении „поднялся") и заменить его глаголом „вошел" („вошел на крыльцо")[1]. Современные корректора склонны устранять падежные окончания на „у" в родительном падеже: „упустить из виду", „фунт чаю" и поправят это на „из вида", „чая". К той же области корректорских „проблем" относится вопрос, следует ли в случае многократных дополнений повторять предлог или нет, т. е. что́ правильнее — „по лесам и *по* лугам" или „по лесам и лугам". Точно так же считают нужным корректора решать вопрос, можно ли в слитных предложениях ставить глагол в единственном или множественном числе („и радость и печаль прохо*дит*" или „прохо*дят*"). Возможна ли конструкция: „все, кто зна*ет*", или надо „все, кто зна*ют*", „ко второй и третьей запис*ке*" или „запис*кам*" и т. п.? Можно ли склонять „полверсты", или надо писать „полуверсты"? Во всех этих случаях корректор устраняет не нравящуюся ему конструкцию как орфографическую ошибку.

Подобное вмешательство техника в текст давно известно авторам. Ж.-Ж. Руссо, допустив в тексте своего романа не вполне академический оборот, сопроводил его примечанием: „Скажут, что издатель обязан исправить грамматические ошибки (les fautes de langue). Да, если издатель ценит правильность речи; да, в тех произведениях, где можно испра-

[1] Корректора особенно усиленно бракуют некоторые формы в том случае, когда два разных слова в современном языке настолько сблизились, что мы не различаем их значения. Напр. „мучать" и „мучить". Корректор не допустит одновременно возможности форм „мучит" и „мучает" и обязательно будет одну из форм заменять другой, ему полюбившейся.

вить стиль, не изменив и не испортив его; да, если исправляющий достаточно уверен в своем умении, чтобы не заменить ошибки автора своими собственными. При всем том, что́ этим выгадывают?“ („Новая Элоиза“, ч. I, письмо XIX. 1760 г.).

Другой класс корректорских исправлений — это исправления, вызванные непониманием текста. Так, в журнале „Отечественные Записки“, в стихотворении Кольцова было не понято слово „ботеть“ (толстеть) и набрано „болеть“ [1]. Подобное непонимание отдельных слов встречается довольно часто, и большим несчастием является случай, когда существует буквенно близкое к непонятому „подходящее“ к тексту слово.

Наконец последний класс корректорских исправлений — это замена народных форм литературными. Так, у Достоевского в „Селе - Степанчикове“ в речах героев истреблялось слово „проздравить“ как нелитературное, „неправильное“, и заменялось через „поздравить“. Мне приходилось видеть, как в одном из рассказов М. Слонимского корректор жестоко и систематически уничтожал форму „поброй мене“, заменяя ее через „побрей меня“. К счастию, эти „исправления“ не пошли дальше первой корректуры. К этому же разряду явлений относится то, как корректор в речи героини „Дядюшкина сна“ заменял манерную форму „Гвадалкивир“ через „Гвадалквивир“.

Иногда произведения одного автора, пройдя через руки разных корректоров, приобретают налет разных орфографических систем. В результате получается разнобой, трудно понимаемый, если не учитывать влияния сторонних лиц. В этом же отношении представляет собой разнобой и пестроту сборник Пушкина „Поэмы и Повести“ 1835 г., воспроизводящий все поэмы в той орфографии, в какой они впервые появились. Приэтом некоторые корректора щадили пушкинские формы „скрыпеть“, „крылос“,—другие заменяли эти формы, как „неправильные“, через „скрипеть“, „клирос“. Пушкин довольно равнодушно относился к таким „исправлениям“ своего языка и не обращал на них внимания. В результате —

---

[1] Это же слово „ботеть“ в другом издании (соч. Белинского под ред. Иванова-Разумника) напечатано „богатеть“. В редакции „болеть“ оно находится в соч. Кольцова под ред. П. В. Быкова.

лицо, которое пожелает изучить словарь Пушкина по изданиям, напечатанным при его жизни, натолкнется на ряд неразрешимых затруднений и на странные языковые колебания. Между тем источник всего этого — корректура.

Спрашивается, является ли авторская корректура достаточной гарантией против искажений корректуры?

Мы еще вернемся к авторской корректуре в главе об истории текста. Здесь ограничимся несколькими общими замечаниями.

Авторская корректура в корне совершенно иная, чем обыкновенная корректура. Поэтому и результаты корректуры, продержанной автором, несколько иные. Автор читает *свое* произведение, в тексте которого он творчески заинтересован. Поэтому внимание его обращено совсем не туда, куда направляется внимание профессионального корректора. Автору не до перевернутых букв или марашек. Он отличает их лишь тогда, когда они сами попадаются ему в глаза, сам же он их не ищет.

Кроме того, автор читает хорошо ему знакомый текст. Ему не нужно вчитываться в слова, чтобы прочитать напечатанное. Слова сами вспоминаются при взгляде на корректуру. Отсюда — автор читает *верно* напечатанное весьма *неверно*. Впрочем бывают и обратные случаи. Автор считает почти всегда излишним обращение к оригиналу. Между тем бывает, что он не помнит того, что было им написано, и, выправляя ошибку набора, вместо того, чтобы вернуться к правильному чтению, лишь еще больше удаляется от подлинного текста, иной раз нарушая приэтом по забывчивости смысл. Такие „авторизованные" ошибки вовсе не так редки и доказывают, что к указаниям самого автора, особенно когда он исполняет несвойственную ему роль корректора, следует относиться критически.

Нужно еще добавить, что психологически трудно уделять внимание набранному тексту и нанесенным корректором исправлениям. Исправления принимаются на веру, без проверки. Грубые ошибки корректора ускользают от внимания автора. Вот почему полезно читать корректуру не по оттиску, уже правленному корректором, а по чистому дубликату, и потом *переносить* туда с корректорского экземпляра все корректор-

ские изменения. При таком перенесении корректурных правок все они будут пересмотрены автором и не ускользнут от его внимания.

Следует отметить еще одну особенность авторской корректуры, которая вызывает постоянные столкновения авторов с издателями, — это склонность автора „ломать“ корректуру, т. е. подвергать набранный текст радикальным изменениям. Для автора корректура есть в некоторой степени одна из стадий творческого процесса. Автор не может удержаться от того, чтобы не продлить работу над произведением, в какой бы стадии законченности оно ни находилось. Естественно, что издатели борются с этой тенденцией авторов, сильно удорожающей стоимость издания. Но, помимо коммерческой стороны, эта ломка приводит к тому, что исправность текста от нее только страдает. Поэтому желательно, чтобы оригинал, сдаваемый в печать, доводился до последней степени завершенности и никаких изменений в текст корректуры без крайней необходимости не вносилось.

Все вышесказанное показывает, что автор всегда очень плохой корректор. Будь он даже профессионалом-корректором, в корректуре собственного произведения он наделает массу ошибок и прозевает много опечаток.

Вот почему помимо автора следует иметь еще редактора, который сможет критически проверить работу как корректора, так и автора, при условии, понятно, несколько более широкого филологического кругозора, чем обычный в среде корректоров.

Дальнейшие изменения в тексте происходят при типографской правке корректуры по размеченному корректором оттиску.

Правка никогда не бывает идеальной, разве что в случае очень простой корректуры. Некоторый процент поправок остается не выправленным в наборе, почему в повторных корректурах бывает необходимо прежде всего сделать „сверку“, т. е. проверить, все ли исправления сделаны при правке.

Затем имеются специфические ошибки правки корректуры. Так напр., не всегда наборщики понимают все знаки корректуры. Так, в одном из провинциальных изданий документов, относящихся к творчеству Некрасова, с удивлением читаем в заголовке одного стихотворения: „| | | | разрядкой“. Оче-

видно, корректурную пометку о том, что некоторые слова надо набрать разрядкой, наборщик принял за вставку и набрал ее полностью. Правда, это происходило в провинции, в 1922 году. Однако бывают подобные казусы и в столице. В одном столичном издании одного из произведений Гоголя в начале абзаца стоит совершенно неоправданное текстом „Эва". Это — не более и не менее, как неверно прочитанное корректурное сокращение: Abs (Absatz), *обозначающее* красную строку.

Во втором издании моей „Теории литературы", на стр. 172, перед схемой персонажей „Андромахи", имеется слово „Так". Слово это взято из сделанной мной в корректуре пометки перед выписанной схемой персонажей. В этой пометке мною было указано, что печатать надо *так*, как нарисовано.

Такие неправильные истолкования корректорских знаков вовсе не так редки, что́ доказывает, что система корректорских знаков должна быть выработана строго и точно и система эта должна точно проводиться корректорами и твердо быть усвоена наборщиками.

Затем необходимо отметить еще один род ошибок, часто возникающих при правке. Если наборщик видит исправление, то он в наборе ищет соответствующее слово. Возможно, что подлежащее исправлению слово где-нибудь по соседству повторяется. В таком случае часто происходит, что наборщик исправляет не то место. Возьмем, напр., такую фразу: „она надела берет и вышла на берег". Возможна опечатка: „она надела берег и вышла на берег". Корректор показывает, что в слове „берег" (первом) надо „г" заменить через „т". Возможно, что наборщик, отыскивая это слово, попадает глазами на второе слово и, не подозревая, что это слово в наборе встречается дважды, исправление делает не в том слове, где нужно, и получается текст: „она надела берег и вышла на берет". Очень часто такие слова отстоят друг от друга на несколько строк, и тем не менее наборщик ошибается. Если вспомнить, что́ говорилось о паразитическом влиянии образа слова, попадающего в поле зрения наборщика, то легко себе представить, что неправильное повторение одного слова встречается довольно часто. При ошибке в правке получается перестановка двух слов, находящихся в некотором расстоянии

друг от друга. Напр., если в тексте упоминается в одном месте „шапка“, в другом „фуражка“, то есть шансы, что в обоих случаях будет набрано „фуражка“, а после ошибочного исправления не того слова, которое отметил корректор, слова эти поменяются местами.

К этому же типу относится внесение в текст пропущенного не в то место, в которое указано корректорским знаком. Обычно причиной этого бывает сходство соседних слов. В результате этой ошибки правки происходит перенесение слова из одного места в другое.

Рукопись как источник текста.

Обзор тех изменений текста, которые проникают в печать, показывает, насколько печатную форму следует считать не достаточно достоверной. Тот факт, что в создании печатной книги кроме автора участвуют еще другие лица, лишает книгу полной авторитетности.

Гораздо более чистым источником является рукопись. Правда, необходимо немедленно оговориться, что не всякая рукопись одинаково авторитетна и абсолютной гарантии в подлинности текста не может быть в самой тщательной рукописи. Ограничения авторитетности рукописей будут указаны в дальнейшем.

Прежде всего остановимся на классификации рукописей. Классификация эта производится по нескольким основаниям. Первым основанием является то, кем писана рукопись. С этой точки зрения рукописи делятся на автографы (собственноручные) и списки (писанные не автором). Термины эти необходимо употреблять в их точном значении. Необходимо отметить, что часто этими словами обозначают не то, что они значат в действительности. Очень часто „автографом“ именуют всё, что написано собственной рукой какого-нибудь значительного писателя. Приходилось видеть, напр., в каталоге очень авторитетных рукописных собраний обозначение: „Автограф Пушкина, стихотворение Жуковского“. Ясно, что в данном случае мы имеем дело не с автографом, а со списком, сделанным рукой Пушкина.

Вместо слова „список“ часто употребляют слово „копия“. Но, пожалуй, удобнее будет слово это сохранить не в про-

тивоставление „автографу“, а в противоставление „оригиналу“. Копию может снять и сам автор. Например, если произведение написано под диктовку, а после автор снял с него собственноручную копию, то здесь как раз список явится оригиналом, а автограф — копией. Впрочем, твердо установившегося словоупотребления в данном случае мы не имеем.

Среди списков следует различать списки „авторизованные“, т. е. сделанные под непосредственным наблюдением автора и носящие следы его просмотра (автографические поправки). По своей авторитетности авторизованные списки приближаются к автографу. Среди таких авторизованных списков известен так называемый „булгаринский“ список „Горя от ума“ Грибоедова, хранящийся в рукописном отделении Публичной библиотеки (в Ленинграде). Список этот, сделанный рукой писаря, имеет на заглавном листе авторизующую надпись Грибоедова. Хотя и он не лишен описок, но по тщательности выполнения он превосходит все остальные списки этой пьесы. Кроме того, давая законченный текст пьесы, он по своему значению превосходит и автографы Грибоедова.

Впрочем, в большинстве случаев значение списков много ниже значения автографов. Списки приходится изучать так же, как и издания, так как в них имеются такие же ошибки, как и в печатных воспроизведениях.

Что касается автографов, то они по своему состоянию делятся на черновые (с большим количеством помарок и переделок) и чистовые (или беловые). Точной границы между черновиком и беловиком нет, однако на практике различать эти два вида, вообще говоря, не представляет больших затруднений.

Обычно черновик пишется в процессе творчества и отражает на себе все колебания автора в выборе выражения, в расположении частей произведения и т. п. Черновики Пушкина и Достоевского представляют собой путаный рисунок перечеркнутых строк, выносок на полях, знаков вставок, перестановок и т. п.

В редком случае такой первоначальный черновик дает связный, законченный и согласованный текст. Чаще — это за-

пись, понятная для автора и дающая лишь материал для законченного текста.

В практике некоторых писателей, например Пушкина, была еще вторая стадия творчества, состоявшая в том, что черновик перебелялся в том состоянии, в каком он был брошен, и затем творческая работа продолжалась на такой копии черновика. В результате получался документ, по состоянию своему приближающийся к черновику, но в основе которого лежит набело переписанный текст. Автограф такого типа, обычно называемый *авторской сводкой*, занимает промежуточное положение между черновиком и беловиком. Иногда работа над сводкой до того усложняется, что приходится ее снова перебелять и продолжать работу над второй сводкой и т. д. Тогда между первоначальным черновиком и окончательным чистовиком имеется несколько промежуточных сводок. Таким образом, вообще говоря, беловик дает окончательную форму произведения, черновик первоначальную. Впрочем бывают случаи, когда произведение не идет дальше черновика, который доводится автором до конца работы над произведением и затем не перебеляется. С другой стороны, беловая рукопись может не давать окончательной формы, так как автор продолжает свою работу в корректуре, в повторном издании и т. п., в результате чего окончательная форма далеко отходит от той стадии, в которой сохранилось это произведение в беловом автографе. В этом отношении характерна работа Бальзака и Л. Н. Толстого над своими произведениями.

Иногда эти отдельные автографы, относящиеся к разным стадиям творчества, называют „редакциями" произведения. Но подобное словоупотребление следует признать неправильным. О том, что такое „редакция", будет сказано в дальнейшем. Здесь достаточно указать, что „редакция" есть некоторый связный текст произведения в определенной стадии его изменения. Собственно говоря, только беловые рукописи дают одну определенную редакцию. Черновики же, так же как и авторские сводки, свидетельствуют о некотором творческом процессе, в котором из одной редакции получается другая, за ней следующая. Кроме того, понятие „редакции" относится всецело к истории текста *произведения*. Рукопись же есть, во-первых, некоторый материальный документ, и класси-

фикация рукописей должна исходить из материальных особенностей данного документа, независимо от отношения содержания документа к возможным другим документам. Понятие редакции рождается в результате сопоставления различных текстов одного и того же произведения, в то время как документ может быть охарактеризован совершенно независимо от наличия других подобных ему документов. От этого смешения свойств автографа как документа и свойств заключающегося в автографе текста возникает довольно распространенное словоупотребление, которое расценивает названия „черновой“ и „беловой“ с точки зрения положения, заключающегося в документе текста в истории данного произведения. Так, иногда черновой называют рукопись, содержащую первоначальную редакцию, а беловой — содержащую окончательную редакцию. Подобное словоупотребление следует отвергнуть, так как в нем смешиваются два признака: признак состояния документа и положение текста в истории произведения. Впредь мы будем называть черновой рукопись, внешний вид которой дает к тому основания, беловой — рукопись, переписанную без помарок или с небольшими поправками, не мешающими легкому прочтению ее. Как я уже указывал, термины эти приблизительны.

Из дальнейшего мы узнаем, насколько важно для установления точного текста произведения знать его во всех стадиях. Вот почему так ценятся автографы писателей и с таким тщанием хранятся в различных для того предназначенных хранилищах и собраниях. Громадную ценность имеет, например, рукописный фонд Пушкина, хранящийся в Москве, в рукописном отделении библиотеки имени Ленина (б. Румянцевский музей). Собрания этой библиотеки представляют собою огромную ценность для истории русской литературы, равно как и собрания Московского исторического музея, Публичной библиотеки в Ленинграде, Пушкинского дома и рукописного отдела библиотеки Академии наук. Кроме этих хранилищ, в СССР имеется еще ряд крупных провинциальных собраний (например в Нежине — автографы Гоголя, в Воронеже — Никитина и Кольцова). Многие ценные материалы находятся в частных собраниях — в семейных архивах родственников писателей, у собирателей автографов и т. п. Как особого

значения рукописный фонд необходимо назвать институт Ленина в Москве.

Ценность автографов для истории литературы показывает, что к собиранию их следует отнестись с должной серьезностью. Автографы лишь тогда дойдут до исследователя в достаточной сохранности и полноте, когда с самого начала будут приняты меры против их уничтожения. Было бы чрезвычайно полезно, если бы писатели подбирали свои автографы (а также корректуры) и передавали их на хранение в соответствующие учреждения. То же самое следовало бы делать редакциям и издательствам. Правда, есть опасность приэтом перегрузить наши государственные архивы, но зато будет гарантия, что необходимый в будущем материал для истории литературы нашего времени и для установления текста художественных произведений нашей эпохи сохранится в надлежащем составе, чего нельзя сказать о прошлом, где часто недостает элементарных материалов для разрешения различных возникающих вопросов и тратится много сил и труда для того, чтобы при помощи косвенных соображений и свидетельств установить факты, которые непосредственно бы явствовали из автографов писателя, если бы они дошли до нас. Нахождение подобных материалов в частных руках крайне нежелательно. В наши дни мы наблюдали гибель ценных архивных материалов по вине их владельцев или вследствие превратности судьбы тех лиц, в руках которых они находились.

Но собранные рукописи следует не только собирать и хранить. Их необходимо сделать доступными для изучения. Для этого необходимо: 1) каталогизировать и описывать рукописи; 2) сделать хранилища достаточно доступными для лиц, подготовленных к занятию рукописным материалом; 3) организовать пересылку рукописей из одного хранилища в другое, так чтобы занимающийся в одном хранилище мог выписывать себе для занятий необходимые для изучения рукописи, хранящиеся в других городах; 4) для автографов особенно ценных — издавать их, чтобы сделать их доступными для возможно более широкого круга лиц.

Эти простые истины, хорошо усвоенные нашими крупными архивами и хранилищами, к сожалению, совершенно неизвестны в некоторых провинциальных собраниях музейного типа. Там

весьма распространен взгляд на рукопись как на музейную реликвию, „экспонат“, некую драгоценность, которую надо хранить под стеклом и издали показывать экскурсиям и отдельным посетителям. Такая точка зрения представляет собой громадное препятствие в научной работе и превращает живое научное дело собирания культурно-исторического материала в какое-то плюшкинство и бессмысленное накопление ненужных предметов. Показывать на тетрадку и заявлять, что это рукопись Гоголя, — вряд ли можно приравнять к культурному делу. Это показывание возбуждает только ненужные чувства благоговения перед предметом, назначение которого одинаково неясно как показывателю, так и тем экскурсантам, которых, в сущности, показыватель только морочит. Необходимо покончить решительно с тем взглядом, что автограф может быть музейным экспонатом, и, если какое-нибудь учреждение неспособно предоставлять хранимые у него автографы для научной работы, то из ведения этого учреждения эти автографы необходимо изъять.

Основные операции, которые проделывают в архивах над рукописями, суть: 1) регистрация рукописи, 2) описание ее. Регистрация состоит в том, что рукопись получает свой номер; одновременно нумеруются листы рукописи. По установившемуся обычаю в рукописях нумеруются не страницы, как в печатных книгах, а листы (т. е. две страницы получают один номер). Цитируя рукопись, необходимо указать не только номер листа, но и еще его сторону: лицевую или оборот.

На карточки наносятся указания: на скольких листах рукопись, чьей рукой писана, что содержит.

Для полной регистрации необходимо описание рукописи [1]. Описание начинается обычно с так называемой „дипломатики“, т. е. с указаний материальных особенностей рукописи: ее формата, качества ее бумаги, водяных знаков, если таковые имеются, характера обреза, чернил и пр.

---

[1] Практика описания рукописей новой литературы, в противоположность древней письменности, весьма не велика. Много потрудился в этой области В. Е. Якушкин, который дал работу „Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве“ („Русская Старина“, 1884 г., с февраля по декабрь).

Эти указания, которые кажутся иным излишним педантизмом, существенно необходимы для изучения рукописи. Они дают возможность приблизительно датировать документ. Так бумага первой половины XIX века обычно имела водяной знак (филигрань), дававший марку фабрики и год выпуска. Этот год указывает, ранее какого срока документ не мог быть написан. Практика показывает, что обычно запись по времени не отличается более чем на 2-3 года от водяного знака. Это дает некоторую вероятность приблизительной датировки. Зная, на какой бумаге, в какие годы писал изучаемый нами автор, мы часто по одному описанию бумаги можем приблизительно отнести ее к той или иной эпохе его творчества. Так например, для 30-х годов для Пушкина обычно обращение к бумаге Гончаровых, родных его жены. Эта бумага имела водяные знаки „А. Г.“ [1]. Иногда качество бумаги дает возможность судить о неподлинности документа. Опытный работник над рукописями сможет с точностью до одного-двух десятилетий определить возраст бумаги, так как производство ее за последние полтора века быстро менялось.

Некоторые приметы на бумагах весьма существенны. Например, для автографов Пушкина существенно знать— имеется ли на них красная цифра или нет. Красная цифра— это жандармская нумерация, произведенная при просмотре опечатанных бумаг Пушкина после его смерти. Наличие этой жандармской пометы показывает, что эта бумага была на квартире Пушкина в момент его смерти. По отношению к листам, вырванным из тетрадей Пушкина (ныне хранящихся в библиотеке им. Ленина, б. Румянцевский музей), жандармская нумерация дает возможность определить судьбу вырванного листа. Напр. вырванный лист имеет красную цифру, которая соответствует нумерации листов тетради, из которой лист вырван. Это значит, что лист был вырван после смерти Пушкина, вероятно одним из редакторов его сочинений. Если цифра не сходится с нумерацией тетради, то это значит, что

[1] Учитывая это, Н. Тихонравов приложил к 10-му изданию сочинений Гоголя снимки „фабричных знаков на бумаге, на которой Гоголь писал свои произведения“.

лист был вырван Пушкиным, но оставался в его бумагах до самой его смерти. Если лист не имеет жиндармской пометы, это значит, что он был вырван при жизни Пушкина и кому-то отдан.

Не буду приводить возможных заключений из внешнего описания рукописи. Они бывают разнообразны, и полезность материального описания самоочевидна.

От описания документа, как предмета, переходят к анализу написанного. Определяют руку написавшего, что не всегда бывает легко. Напр. даже такой характерный почерк, как почерк Пушкина, не всегда поддается определению. Об этом свидетельствует множество фальшивых, ложно приписанных руке Пушкина документов, хранящихся в государственных и частных собраниях и издававшихся в качестве пушкинских. Так напр., к „Описанию Пушкинского музея" 1899 г. приложено два автографа, про которые здесь же сказано: „по мнению Ф. А. Бычкова, записки эти принадлежат А. С. Пушкину; по мнению же Л. Н. Майкова — А. И. Тургеневу". Хотя в настоящее время нет сомнений, что прав был Л. Н. Майков, но здесь симптоматично самое разногласие в вопросе. По отношению к автографам менее известных лиц смешение всегда возможно.

Определив руку писавшего, стараются определить дату рукописи. Часто это явствует из текста. В таком случае „палеографически", т. е. путем изучения бумаги, чернил, характера почерка и т. п., проверяют подлинность указания текста. Если из текста даты заимствовать нельзя, то ее приблизительно устанавливают исключительно палеографическим путем. Желательно при определении даты указывать степень уверенности в найденной дате и способ ее определения, чтобы указание было доступно проверке.

После этого приступают к „постатейному" описанию, степень подробности которого зависит от характера описываемой рукописи. Определяют — какие произведения содержатся в рукописи, на каких листах, дает ли данная рукопись существенные отличия от печатного текста, или нет, и т. п.

Для рукописей, которые уже бывали в руках исследователей, указывается — где о них в литературе имеются упомина-

ния и в чьих руках эти рукописи находились до поступления в данное хранилище [1].

Рукописи особо значительные вызывают необходимость в их издании. Существует несколько способов издания рукописей. Самый точный способ есть способ „факсимиле", т. е. точного графического воспроизведения документа. До применения фотографии в иллюстрационном книжном деле факсимиле воспроизводились в виде гравюр и литографий. Гравюра была более дорогим способом, а потому применялась для воспроизведения сравнительно небольших документов, напр. для подписей писателей под их гравированными портретами. Гравюра на металле (преимущественно на меди) дает резкий, точный штрих и хорошо передает надпись, сделанную чернилами. Литография, как более дешевый способ, применялась к воспроизведению сравнительно больших документов. Литография дает жирный, неровный штрих, гораздо менее точный, более расплывшийся, чем в гравюре. Этим способом удобно воспроизводить карандашные надписи.

Способы, употреблявшиеся до применения фотомеханической техники, не давали абсолютно точного воспроизведения оригинала, так как копия снималась от руки, хотя бы и при помощи кальки. Во всяком случае сличение старого факсимильного снимка с оригиналом всегда обнаруживает резкие отличия от подлинника, иногда имеющие существенное значение, особенно если подлинник неразборчив, и малое изменение в направлении штриха может изменить самое значение написанного.

Со введением фотомеханических способов распространились следующие главные приемы воспроизведения: 1) фотография, 2) фототипия, 3) автотипия и 4) цинкография. Каждый из этих способов имеет свои особенности, на которых и остановимся.

Фотография есть наиболее точный способ передачи оригинала. Недостаток его, во-первых, в небольшом количестве

[1] Все эти требования, применяющиеся к старым рукописям, необходимо применять и к новым. Полезно всякую рукопись, имеющую историко-литературное значение, сопровождать „паспортом", заключающим краткое описание и указание на происхождение рукописи. Это тем более полезно, что по отношению к современным рукописям есть возможность без всякого труда установить такие факты, розыск которых в дальнейшем был бы затруднителен.

и дороговизне копий. Фотография неудобна как способ *издания*. Фотографию применяют тогда, когда нужна одна копия или незначительное количество копий документа.

С другой стороны, фотография, — как, впрочем, и все фотомеханические способы воспроизведения, — обладает тем недостатком, что дает одноцветные снимки. Всякая темная, одинаковой густоты линия выйдет на фотографии одинаково черной чертой, будь это тень или трещина бумаги, посторонняя документу черта, просвечивающий оборот листа и т. п. Выравнивая все оттенки, фотография тем самым часто делает невозможным прочтение бледно написанного или сложного оригинала, который сам по себе читается легко. Такие мелкие детали подлинника, как знаки препинания, очень часто на фотографии искажаются, сливаются с фоном. Фотография дает только тогда точную и заменяющую оригинал копию, когда самая рукопись написана четко и чисто. А в таких случаях нет вообще нужды издавать оригинал иначе как для иллюстрации, в качестве образца почерка [1].

Фототипия — наиболее приближающийся по эффекту воспроизведения к фотографии печатный способ. Он обладает всеми достоинствами и недостатками фотографии. Из способов массового воспроизведения оригинала — это один из дорогих. В России он применяется обычно для воспроизведения небольших документов (см. напр. академическое издание сочинений Пушкина). Исключительными изданиями этого рода являются „Скупой Рыцарь“ и „Русалка“ Пушкина в издании де-Бионкура под редакцией Беляева (1901 г.). Это были первые в России издания, воспроизводившие фототипически полностью произведения новой литературы. Произведения древней письменности при помощи фототипии издавались и раньше.

Вместо фототипии в последнее время применяется значительно более дешевый способ воспроизведения — автотипия, некоторое время являвшийся чуть ли не единственным способом книжной иллюстрации (за последнее время его вытесняет

[1] Так как каждый переснимок несколько искажает оригинал, часто довольствуются негативным снимком с рукописи, в котором черные места выходят белыми и наоборот. См. воспроизведение такого негативного снимка в изд. „Атеней“, сб. I.

из иллюстрированных журналов новейший способ „Tiefdruck“ — видоизменение старого меццо-тинто).

Автотипия есть способ изготовления фотомеханическим путем клише на цинке при помощи разложения оригинала на точки. Если эти точки очень мелки, то глазом они не различаются и сливаются в общий фон — более или менее светлый, смотря по толщине точек. Оригинал снимается через „сетку“ (состоящую из двух разграфленных в разном направлении параллельными линиями стекол). Чем мельче сетка, тем красивее и точнее изображение. Дешевая автотипия (в газетах) с крупной сеткой, бросающейся в глаза, сильно искажает оригинал. Автотипия требует для печатания глянцовитой („меловой“) бумаги. Поэтому лучше, если она помещается в книгах на особых вклеенных в книгу страницах; иначе она требует, чтобы вся книга печаталась на хорошо проклеенной глянцовитой бумаге. Самый способ изготовления автотипии (разложение сеткой изображения на точки) обусловливает собой некоторое искажение оригинала. Хотя она передает подобно фототипии фон, но далеко не с такой точностью.

Последний способ — цинкография (или *штриховое* клише в отличие от предыдущего *„тонового“*) — осуществляется при помощи цинка, куда рисунок переводится без сетки. Цинкография передает только основные штрихи оригинала. При этом способе далеко не всё, что есть в оригинале, может быть воспроизведено. Напр., если оригинал написан чернилами, то находящиеся на нем более бледные карандашные пометы на воспроизведении исчезают, так как уничтожаются вместе с фоном.

Ясно, что этот способ нуждается в более тщательной ретуши, чем все предыдущие [1]. Но, с другой стороны, он дает возможность, — при печатании на соответствующим способом подобранной бумаге и при подборе краски, наиболее близкой по тону к чернилам оригинала, — давать копии, производящие иллюзию подлинника. Правда, лишь неопытный человек не отличит такого воспроизведения от оригинала, но в общем подобное издание очень близко имитирует подлинный

[1] Это замечание относится только к воспроизведению документов, причем учитывается только точность воспроизведения написанного.

вид рукописи. Главные признаки, отличающие цинкографические копии от рукописи, — это: 1) ровный характер краски на протяжении всего документа: в настоящей рукописи всегда имеются более бледные и более темные линии, чего нет в цинкографии; 2) вдавленность линий в бумагу (чего, впрочем, технически можно избежать, применяя пресс), 3) особый характер штриха с несколько размытыми неровными границами черных мест и не совсем ровным распределением краски в пределах одного штриха: это особенно ясно на воспроизведении толстых линий.

Примером такого факсимильного издания могут послужить автографы Пушкина, изданные Олегом Константиновичем („*Рукописи Пушкина*", вып. 1, СПб., 1911).

Факсимильные издания — полезное пособие для изучения рукописей. Однако не нужно думать, что они *вполне* могут рукопись заменить. Многое неуловимое для фотографии в подлинном автографе может дать указания для верного прочтения. В факсимиле эти указания будут отсутствовать, и прочтение или потребует догадки, или же будет неверно [1].

Факсимильные издания обладают тремя недостатками: 1) они дороги и, следовательно, не всем доступны; 2) они дают документ в сыром виде, не прочтенным; 3) при самом тщательном выполнении они не заменяют документа, так как не воспроизводят его во всех деталях.

Надо сказать, что прочтение рукописи, особенно принадлежащей к другой эпохе, да еще вдобавок черновой, т. е. записанной автором как бы для одного себя, не всегда легко. В нашей практике прочтение рукописи всецело предоставляется интуиции исследователя и считается его личным достоинством. Были ученые, не умевшие читать рукописей, другие, наоборот,

---

[1] Факсимильные издания применяются не только к воспроизведению рукописей, но и к воспроизведению изданий. По отношению к воспроизведению печатных произведений применим способ *фотолитографии*, который иногда употреблялся и для рукописей (оттиски напоминают цинкографию, о без вдавленности штриха и с более расплывчатыми линиями).

В качестве редко применявшегося способа воспроизведения документа можно упомянуть еще трехцветную автотипию, которая передает все цветовые особенности оригинала, в то время как все предыдущие *способы дают* лишь одну краску. У нас известно издание „Архангельского Евангелия", изд. 1913 г., очень точно имитирующее оригинал.

отличались особым умением в них разбираться. Но, во всяком случае, в этом усматривался личный дар, и по отношению к новым авторам не давалось никаких методических указаний для прочтения. Наукообразно подходили к вопросу только по отношению к древним рукописям, по отношению к которым имеются специальные руководства с альбомами и таблицами.

Между тем приемы изучения новой рукописи одни и те же, что и приемы изучения старой рукописи.

В случае затруднительного чтения чужой рукописи необходимо проделать следующую подсобную работу:

Составить алфавит начертаний, встречающихся в рукописи, на основании всех безусловно прочтенных слов. В этот алфавит вносятся все варианты начертаний. Напр. на букву „Д" заносится и *д* и *g*, если оба эти начертания имеются в рукописи, под „Т" — и *т* с тремя ножками и с одной (если оба вида имеются), под „Л" — и обычное л и происходящее от греческой λ начертание, напоминающее латинское h, и т. п.

Выписав все употребленные варианты начертания, обычные у автора, отмечают, какие из привычных для той эпохи начертания данным автором *не употребляются*. Очень часто рукопись читают ошибочно потому, что приписывают автору несвойственные ему начертания. Напр., если автор пишет букву „з" не спуская под строку нижней петли, то это необходимо отметить, чтобы не предполагать буквы „з" в какой-нибудь букве, спущенной ниже строки (напр. в „*g*").

Затем выписываются сокращения (преимущественно в окончаниях) и такие сочетания букв, при которых искажается форма букв, их составляющих.

Далее, помимо алфавитного порядка, выписываются группы сходных между собою букв (напр. „н", „и", „п").

Произведя классификацию графического материала, приступают к прочтению. Приэтом всегда обращают внимание на контекст. Нельзя считать дело оконченным, если прочтено одно слово, без проверки контекстом, возможно ли такое чтение. В случае, если контекст не допускает предполагаемого чтения, необходимо, пользуясь классифицированным графическим материалом, пробовать всякие подстановки, и лишь когда ничего не удастся, считать слово неразобранным или предполагать описку.

Так или иначе, но самый процесс прочтения какого-нибудь сложного черновика, запутанного условными знаками зачеркивания, восстановления (обычно путем подчеркивания прерывистой линией зачеркнутого), перенесения отрывков с одного места на другое, изменения порядка слов и строк и т. п., требует некоторого специального труда. Издание сложных факсимиле, обращенных к широким кругам читателей, которые не всегда в состоянии прочесть документ и которые могут быть введены в заблуждение неверно понятым текстом, следует облегчать сопровождением прочитанного текста, напечатанного обычным печатным шрифтом. Так поступил, напр., *Беляев* в бионкуровском издании „Русалки" *Пушкина*. Чтобы увязать расшифровку с фототипическим воспроизведением, он употребил ряд условных обозначений, до некоторой степени заменяющих обозначения автографа.

Такой способ печатания документа, в котором сохраняется в максимальной степени расположение текста и условные знаки рукописи, именуется *транскрипцией*.

Транскрипционных систем существует множество. Так в *издании де-Бионкура применены следующие условные* знаки: зачеркнутое помещено в скобках ( ). Во избежание смешения скобки автографа передаются прямоугольными скобками [ ]. *Надписанное над строкой передается курсивом*, подписанное — заключается между двумя прямыми линиями: | |. Восстановленное набирается р а з р я д к о й. Слова, полностью или частично переправленные, печатаются дробью: „серди$\frac{\text{шься}}{\text{ть}}$" — числитель обозначает первоначальную форму, знаменатель — окончательную. Предположительное чтение сопровождается вопросительным знаком в скобках (?). Неразобранное отмечается знаком NB.

Система эта весьма несовершенна, и недостатки ее могут служить указанием, какие приемы следует применять в более рациональной системе.

Употребление круглых скобок ( ) в качестве транскрипционного знака неудобно потому, что эти скобки употребительны *в качестве знака препинания*. Замещать знаки препинания через необычные [ ] нет смысла. Удобнее необычную форму [ ] сохранить именно в качестве транскрипционного знака. Точно

так же курсив и разрядка имеют обыкновенное назначение в книгах, которое не следует без особой нужды менять. Кроме того, положение надписанных или подписанных слов в достаточной мере можно передать без всяких значков соответствующим печатанием их. Значок || неудобен потому, что, если им выделено несколько слов близко друг от друга, то неясно бывает, что именно выделено. Система эта не применялась в других изданиях [1].

В настоящее время применяются две системы транскрипции: двойного печатания и академическая (применяемая в изданиях Академии наук в сочинениях Пушкина).

13.

бъ 2
Мы вспомнили какъ Вакху въ первый разъ
1
Безмолвную мы жертву приносили
Какъ всѣ трое по
~~Мы вспомнили какъ~~ мы впервой любили,
~~Рове~~
~~Наперс~~ники товарищи проказъ — —

И все прошло проказы, заблужденья...
Ты освятивъ
~~Смиренъ, суровъ~~, тобой избранный санъ
Ему
~~Но ты~~ — въ очахъ общественнаго мнѣнья
Завоевалъ
~~Къ нему~~ почтенiе граждан̆ъ —

Что жъ я тебя встрѣтилъ тутъ же
~~Зачѣмъ и ты~~ не ~~обнялъ друга~~ съ нимъ
Ты
О нашъ казакъ и пылкiй и незлобной [2])
сѣни
Зачѣмъ и ты моей ~~тауни~~ надгробной

Не озарилъ присутствiемъ своимъ.

[1] В качестве еще менее удачной системы можно указать способ транскрипции, примененный И. А. Шляпкиным в его книге „Из бумаг Пушкина".

Система двойного печатания состоит в том, что все особенности рукописи передаются приблизительно такими же знаками и в печати: перечеркнутое, подчеркнутое и проч. передается соответственными линиями. Сущность этого способа явствует из прилагаемого образца воспроизведения 13 строфы стихотворения Пушкина „19 октября 1825 г.“, заимствуемого из книги „Пушкин, его лицейские товарищи и наставники“, статьи и материалы Я. Грота, СПб, 1899, стр. 149.

Двойным такое печатание именуется потому, что страницу приходится печатать дважды: перечеркивающие текст линии печатаются поверх отпечатанного уже текста. Таким способом издана в 1912 г. Н. К. Пиксановым жандровская рукопись „Горя от ума“.

Этот способ, хотя и дает наибольшее зрительное приближение, но отличается относительной дороговизной печатания и по техническим соображениям применяется сравнительно редко.

Другой способ, который условно назовем академическим, выработан в изданиях сочинений Пушкина, главным образом в работах Якушкина. Он сильно варьирует от одного издания к другому, и я не буду отмечать особенностей разных изданий. *Изложу этот способ приблизительно в той форме*, в какой он применен в издании „Неизданный Пушкин“, в котором он установлен М. Л. Гофманом и участниками издания. Сущность его состоит в том, что все особенности рукописи передаются условными знаками. Вот основные знаки этой системы:

1) зачеркнутое заключается в прямые скобки [ ], причем первая скобка [показывает, где начинается зачеркивающая линия, вторая], где она кончается;

2) зачеркнутое и восстановленное слово сопровождается звездочкой *, помещаемой после слова. Если зачеркнута и восстановлена часть слова, то она заключается в прямые скобки [ ], после которых ставится звездочка. В случае целого слова скобки могут опускаться. Вообще же звездочка после скобок обозначает, что всё, заключенное в скобках, было зачеркнуто и восстановлено;

3) слова, надписанные или подписанные, набираются в соответствующих местах петитом;

4) неразборчивые слова обозначаются условным сокращением *нрзб* (иногда в соответственном случае ставят несколько точек приблизительно по числу букв неразобранного слова);

5) слова недописанные дополняются по смыслу (если это необходимо), но все дополнения (конъектура) заключаются в ломаные скобки < > . Эти же ломаные скобки заменяют слова неудобные в печати. В таком случае внутри скобок ставятся точки по числу букв слова. Так, напр., в былое время можно было прочесть в изданиях Пушкина такой стих:

Но, Вигель, пощади мой <....>.

Скобки заменяли считавшееся неудобным слово „задъ" (четыре буквы, считая и твердый знак оригинала);

6) все остальные знаки точно соответствуют знакам оригинала. В случае необходимости отметить что-либо, не поддающееся условной передаче, соответствующее место оговаривается в примечании.

В качестве примера этого рода транскрипции, привожу здесь тот же отрывок:

13

бъ 2
Мы вспомнили как Вакху въ первый разъ
1
Безмолвную мы жертву приносили
Какъ [1] вcѣ трое
[Мы] [вспомнили какъ] мы впервой полюбили, [2]
[Ровес]
[Наперс] * ники, [товарищи] проказъ — —
И все прошло проказы, заблужденья....
Ты освятивъ [3]
[Смиренъ суровъ] тобой избранный санъ
Ему
[Но ты] — въ очахъ общественнаго мнѣнья
Завоевалъ
[Къ нем] почтенiе гражданъ —

Внизу страницы под чертой приписано:

Что-жъ я тебя встрѣтилъ тутъ-же
[Зачѣмъ] [и ты] не [обнялъ друга] съ нимъ
Ты
[О] нашъ казакъ и пылкiй и незлобной
сѣни
Зачѣмъ и ты моей [глуши] надгробной
Не озарилъ присутствiемъ своимъ.

---

[1] Слово „Мы" зачеркнуто, а слово „Какъ" надписано *карандашом*. На факсимиле от карандашных поправок видна лишь часть штриха на слове „Мы".

[2] Слово „полюбили" исправлено из „любили".

[3] Слово „освятивъ" переправлено из „освятилъ"

При некотором навыке этот способ транскрипции не представит бóльших затруднений, нежели способ двойного печатания.

И в том и в другом случае необходимо абсолютно точно соблюдать орфографию подлинника, сохраняя ошибки и описки, которые могут быть разъяснены в примечаниях.

Автограф 13-й и 14-й строф стихотворения „19 октября“ (1825). (Уменьшено)

Задача транскрипции — помочь читателю разобраться в автографе. Однако очень часто транскрипция дается не как со-

провождение факсимиле, а как его замена. Следует заметить, что никакая транскрипция не может заменить подлинника, особенно если он является сложным. Уже факсимиле дает только некоторое приближение. Транскрипция является приближением еще более грубым. Возьмем в частности приведенный пример. Нанесенные на рукописи изменения дают *приблизительно* следующую картину истории текста 13-й строфы пушкинского стихотворения. Первоначальной редакцией была следующая:

Мы вспомнили как Вакху в первый раз
Безмолвную мы жертву приносили
Мы вспомнили, как мы впервой любили,
Наперсники товарищи проказ — —
И всё прошло проказы, заблужденья...
Смирен суров тобой избранный сан
Но ты — в очах общественного мненья
Завоевал почтение граждан.

Затем последовало два ряда переделок. Одни касались отдельных стихов и давали как бы окончательную отделку некоторых выражений. Не буду останавливаться на этих изменениях. Но на-ряду с тем Пушкин приступил к радикальной перестройке всей строфы. Он уничтожает последние четыре стиха. Первые четыре стиха он переделывает в окончание строфы и пишет четыре новых стиха, с которых строфа должна начинаться. Это требует переделки рифмовки. Форма строфы „19 октября" следующая: aBBa CdCd (четверостишие охватной рифмовки + четверостишие перекрестной рифмовки). Передвижение первого четверостишия из начала строфы в ее конец потребовало переделки порядка рифм. Для этого Пушкин перемещает концы первых двух стихов. Кроме того, необходимость вызывает еще несколько изменений в словесных оборотах (так, вместо „Мы вспомнили" ставится „Мы вспомнили б", вызванное начальным „Что ж я тебя не встретил" и т. д.). Не останавливаясь на деталях работы, мы получаем окончательную строфу в такой форме:

Что ж я тебя не встретил тут же с ним
Ты наш казак и пылкий и незлобной
Зачем и ты моей сени надгробной
Не озарил присутствием своим.

Мы вспомнили б, как Вакху приносили
Безмолвную мы жертву в первый раз,
Как *мы впервой* все трое полюбили
Наперсники товарищи проказ.

Строфа, первоначально обращенная к Пущину (действительно посетившему Пушкина в Михайловском), оказалась обращенной к Малиновскому (в Михайловском не бывшему).

Между тем на основании транскрипции очень трудно решить, куда относятся приписанные четыре стиха [1].

Как иногда транскрипция может завести в заблуждение, доказывает рассказанная М. Л. Гофманом история стихотворения Пушкина „Гречанка верная...":

В III томе Академического издания была напечатана относительно точно транскрипция одного интересного стихотворения 1822 года, но, благодаря тому, что транскрипция не сопровождалась описанием рукописи, она дала повод Брюсову извлечь из нее такое чтение:

Гречанке

Гречанка верная! не плачь, он пал Героем
Свинец врага ему вонзился в грудь;
Не плачь, — не ты ль сама пред первым боем
Ему назначила кровавой чести путь.

Быть может, втайне он предчувствовал разлуку,
. . . .
Когда в последний раз простер тебе он руку
Младенца своего в слезах благословил.

Но знамя черное Свободой восшумело,
Как Аристогитон, он миртом меч обвил,
Свершить великое, святое дело
Он в сечу ринулся, — и падший совершил!

Между тем в действительности стихотворение должно читаться совершенно иначе:

Гречанка верная: не плачь, он пал Героем,
Свинец врага в его вонзился грудь —
Не плачь — не ты ль сама ему пред первым боем
Назначила кровавой чести путь —

---

[1] Не совсем это ясно впрочем и в автографе, благодаря чему П. В. Анненков, опубликовавший автограф в 1857 г. в VII томе сочинений Пушкина, не разобрался в построении строфы и части ее неверно приурочил.

Тогда тяжелую предчувствуя разлуку
Супруг тебе простер торжественную руку
Младенца своего в слезах благословил,
Но знамя черное Свободой восшумело —
Как Аристогитон он миртом меч обвил —
Он в сечу ринулся — и падший совершил
Великое, святое дело [1].

Эти случаи заставляют отказываться от транскрипции как от универсального способа издания черновых рукописей и предпочитать обычные издания (принятые на Западе) текстов с аппаратом примечаний. Для такого издания избирается единый текст, обычно окончательный, или, если последние переделки незакончены, то тот, который имеет наиболее цельную и связную форму. К этому тексту пишутся примечания, обычно печатаемые здесь же под строкой, где приводятся все изменения, о которых свидетельствует рукопись. Так, для образца, взятого нами выше, основным текстом будет второй. Его будут сопровождать следующие примечания (для упрощения печатаю по новой орфографии, что принципиально не следует делать):

к ст. 1; первоначально:

Зачем и ты не обнял друга с ним

к ст. 2; первоначально:

О наш казак и пылкий и незлобной

к ст. 3; первоначально:

Зачем и ты моей глуши надгробной

к ст. 1—4: эти стихи были написаны после того, как строфа была закончена в первой редакции.

к ст. 5—6; первоначально:

Мы вспомнили как Вакху в первый раз
Безмолвную мы жертву приносили.

---

[1] М. Л. Гофман, „Первая глава науки о Пушкине". Ср. „Неизданный Пушкин", стр. 26—28. Там же — цинкография автографа, разъясняющая ошибку Брюсова.

к ст. 7; первоначально:

Мы вспомнили как мы впервой любили

к ст. 8; было изменено:

Ровесники товарищи проказ — —

Но затем Пушкин вернулся к первоначальному тексту: „Наперсники"... и т. д.; слово „товарищи" зачеркнуто, но не заменено другим.

к ст. 5—8; в первой редакции эти стихи начинали строфу и после них следовали стихи 5а - 8а:

И всё прошло проказы, заблужденья...
Ты освятив тобой избранный сан
Ему в очах общественного мненья
Завоевал почтение граждан —

стихи 6а—7а сперва читались:

Смирен, суров, тобой избранный сан
Но ты — в очах общественного мненья

стих 8а был сперва начат: К нем<у>.

Из этого примера видны удобства и неудобства такого *метода. Удобство — то, что последовательная работа* здесь рассказана и отдельные варианты даны в контексте, а не в виде оторванных от текста слов.

Неудобства: 1) в этом способе отнимается сравнительно много места необходимостью повторять один и тот же стих иной раз несколько раз; 2) хотя дан контекст слов в пределах отдельных стихов, но самая последовательность стихов недостаточно ясна: она лишь рассказана, но не дана наглядно, и поэтому нет возможности непосредственно глазом, не справляясь в пояснениях, читать текст не в основной его редакции.

История текста.

Художественное произведение, как впрочем и всякое литературное произведение, не создается сразу. Его созданию предшествует длительная и сложная работа, в результате которой получается более или менее законченный *текст* произведения. Но и достигнув этой стадии завершонности своего труда, автор обыкновенно продолжает свою работу над произведением, и каждое новое издание дает обычно новую переработку как в деталях, так иногда и в целом. Характер этой работы зависит от личных творческих приемов автора и от природы тех поводов, которые вызывают переделки. Таким образом мы вряд ли сможем делать какие-нибудь слишком широкие обобщения и принуждены рассматривать историю текста всегда в строго индивидуальных рамках, особо для каждого автора и для каждого произведения. Возможно бесконечное количество различных форм изменения текста. Но в общем случае — текст произведения есть явление изменчивое, текучее, и самое создание его предполагает предварительную работу.

В общем можно наметить следующие стадии в истории художественного произведения:

I. Подготовка:

а) замысел;
б) собирание материалов;
в) планировка.

II. Создание произведения:

г) черновые наброски;
д) первая редакция.

III. Отделка произведения:

е) работа над чистовым текстом;
ж) обработка повторных изданий.

Эти три класса творческой работы дают представление о работе над вещью самого автора. Но на-ряду с нею необходимо учитывать изменения текста, вызванные посторонними автору причинами. Это — вмешательство редактора, цензора и т. п. Во всех стадиях издания — опечатки и прочие изменения, сопряженные с техникой книги. После смерти автора — как изменения порядка механического, так и те, которые вызываются обработкой текста произведения, совершаемой редакторами посмертных изданий.

Хронологически удобно делить историю текста на следующие стадии: I — *до первого издания*, II — *изменения текста* при жизни автора в изданиях, выходивших под его наблюдением, III — посмертная история текста (обычно — порча текста и частичное восстановление испорченного текста).

Не все произведения проходят через все стадии или по крайней мере получают какое бы то ни было оформление в этих стадиях. Так, для мелких стихотворений обычно сокращение подготовительной работы. Поэт непосредственно приступает к черновику, а иной раз и у иных поэтов на бумагу наносится сразу законченный текст. Вообще — есть разная манера работы, есть несколько творческих типов. Одни *предпочитают творить в уме, про себя, и записывать уже сложившееся*, готовое произведение. Для других творческая работа невозможна без обращений к бумаге. Творческий процесс первых недоступен изучению, вторые оставляют обильные документы, определяющие пройденный в создании произведения путь. Впрочем надо всегда учитывать, что мы никогда не располагаем полным материалом для восстановления картины творчества во всех ее деталях. Документы доходят до нас отрывочно, закрепляя только некоторые точки творческой линии. Это не значит, что самой линии нет. От исследовательской способности историка зависит восстановить по этим точкам линию, от исследовательского такта — восстановить ее доказательно, а не фантазировать. В конце концов работа *историка в части установления фактической картины событий*

совпадает с работой следователя, который по отрывочным свидетельствам и вещественным доказательствам восстановляет подлинную картину преступления. Отличие — лишь в предмете. Для следователя важно установить преступление, и этим определяется направление его розысков. Историка же интересует факт безотносительно к его квалификации. И тот и другой должны разыскать свидетельства, сопоставить их и осмыслить в их связи. Надо сказать, что сходства между практикой следователя и практикой историка больше, чем это можно предполагать. В практике судебных и полицейских разысканий применяется много приемов изучения документов, с которыми полезно ознакомиться и историку, и руководства по обследованию, имеющие происхождение полицейское, не без пользы могут быть прочитаны историком.

Замысел.

Первой стадией создания произведения является „замысел" т. е. самая общая идея произведения, дающая толчок к творческой работе. „Написать поэму из древнерусской жизни"— такая запись в дневнике или в черновых тетрадях свидетельствует о первом толчке к творческой мысли. Замысел в общем случае устанавливается в биографическом плане. Обычно о замысле узнаем из общения писателя с окружающими, из его обращения к тем или иным материалам, из всей обстановки его работы.

Так, о первоначальном замысле написать „Войну и Мир" мы узнаем из письма тестя Л. Н. Толстого к самому Толстому от 5 сентября 1863 г.: „Вчера вечером мы много говорили о 1812 годе по случаю намерения твоего написать роман, относящийся к этой эпохе" (М. Цявловский, „Как писался и печатался роман «Война и Мир»", в сборнике „Толстой и о Толстом", сб. III, М., 1927).

О первоначальном замысле „Клары Милич" мы узнаем из письма Тургенева к Ж. А. Полонской от 20 декабря 1881 г.: „Презанимательный психологический факт — сообщенный вами — посмертная влюбленность" (Л. Поляк, „История повести Тургенева «Клара Милич»", в сб. „Творческая история", 1927). Дополнительные биографические справки показывают, какой

именно факт послужил причиной обработки Тургеневым этой темы.

Так же например в 1831 г., в середине июня, Пушкин пишет из Царского Села в Петербург к своей знакомой Е. М. Хитрово: „Я предпринял изучение Французской революции; прошу вас выслать мне Тьера и Миньє, если возможно. Эти два труда запрещены. Здесь у меня только «Мемуары, относящиеся к революции». В ближайшие дни надеюсь быть в Петербурге" (оригинал по-французски). Это письмо свидетельствует о каком-то замысле Пушкина по истории Великой французской революции. Документы, относящиеся к этому замыслу, были известны и раньше (их мы далее коснемся), но назначение их было неясно. Засвидетельствованный письмом к Хитрово замысел дает возможность сгруппировать эти документы и освещает их внутреннюю связь и взаимную зависимость. Самый же замысел освещается обстановкой европейских событий, развертывавшихся в это время. Июльская революция 1830 года выдвинула идею преемственности новых европейских политических форм от Французской революции. Внешним символом этого было хотя бы восстановление в качестве национального флага — трехцветного, революционного. В то время как Реставрация проводила идею ликвидации Революции как некоторого эксцесса, нарушившего правильную эволюцию политических форм, публицисты 1830 года выдвигали идею того, что — наоборот — Реставрация была перерывом в естественном ходе вещей, определенном революцией. Таким образом, для писателя 1831 года проблема Французской революции была проблемой политической и сводилась к анализу того, какие из политических форм, выдвинутых Французской революцией, являются исторически обусловленными, органически вытекающими из социальных задач эпохи, и какие — экспериментальными опытами тех или иных лиц и групп, перебывавших у власти за двадцать пять лет, отделяющих старый порядок от его реставрации. Естественно, что Пушкина должна была интересовать не столько хроника событий революции, сколько история смены социальных и политических форм.

Иначе говоря, замысел Пушкина должен быть освещен данными публицистики той эпохи, обращением к Революции на страницах французской газетной и журнальной прессы.

Кроме того, он должен быть освещен изучением вопроса о том, в какой мере и по каким источникам был знаком с историей Французской революции Пушкин. Например заведомо известно, что он вскоре по окончании лицея ознакомился с историческим обзором Французской революции, написанным г-жой де-Сталь, и эта книга несомненно наложила глубокий отпечаток на исторические и политические воззрения Пушкина. Кроме того, полезно ознакомиться с той литературой по Французской революции, которая входила в круг чтения современников Пушкина и о которой мы можем судить, например, по процессу декабристов, дающему большой материал для определения тех исторических и политических сочинений, которые были распространены в русской читающей среде этого времени. Так, можно предполагать знакомство Пушкина с историческим трудом Лакретеля и т. п. Кое-что дает нам переписка Пушкина. Собрав таким образом материал, мы будем несколько осведомлены о самой постановке вопроса, возможной для Пушкина в 1831 году. Это в свою очередь даст возможность, изучая рукописи Пушкина, определить, что имеет отношение к обнаруженному замыслу.

Итак — на этом примере мы видим, что установление и раскрытие значения замысла ставятся в порядке историко-биографического изучения автора и эпохи. Правда, не всегда такое изучение нужно; — например, если бы история Французской революции была Пушкиным написана, то он сам тем бы вскрыл нам внутреннее содержание своего замысла. Но так как приходится постоянно иметь дело с замыслами, не доведенными до полного осуществления, то подобная работа обычно вызывается необходимостью, и без нее представление о замысле не пойдет дальше называния темы задуманного произведения.

С другой стороны, раскрытие замысла дает нам основание к объединению различных документов творческой работы, которые до сих пор фигурировали в качестве неясно куда относящихся отрывков и набросков. Наличие замысла свидетельствует о некоторой *творческой единице*, о произведении как единстве, придающем целевую устремленность и осмысленную направленность работе автора в данный период. Очень часто в текстовой работе приходится иметь дело с черновыми отрывками, неизвестно куда относящимися.

О многих замыслах Лермонтова, как осуществленных, так и главным образом неосуществленных, мы узнаем из его записей в тетрадях. Записи эти такого характера: „*Поэма на Кавказе* — герой — пророк". „*Сюжет трагедии*. В Америке (дикие, угнетенные испанцами. Из романа французского Атала)". „Написать шутливую поэму, приключения богатыря" и т. п.

Самый замысел, как и текст произведения, иногда эволюционирует. Задумав написать одно, в процессе творчества писатель иногда отходит от первоначального намерения и пишет произведение достаточно далекое от той цели, к которой первоначально устремлялся. Так, „Война и Мир" являлось в первоначальном замысле произведением, слитым с другим романом „Декабристы".

В предполагавшемся предисловии к своему роману „1805 год" (так назывались первые главы „Война и мир", напечатанные в „Русском Вестнике"), Толстой так рассказывает об изменении своего замысла: „В 1856 г. я начал писать повесть с известным направлением и героем, который должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 г. — эпохе несчастий и заблуждений моего героя — и оставил начатое. Но и в 1825 г. герой мой был уже возмужалым семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпала с славной для России эпохой 1812 г. Я в другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 г., *которого еще запах и звук слышны и милы нам*, но которое теперь уже настолько отдалено от нас, что мы можем думать *о нем спокойно*. Но *и в третий раз я* оставил начатое, но уже не потому, чтобы мне нужно было описывать первую молодость *моего героя; напротив, между теми полу-историческими*, полу-общественными, полу-вымышленными великими характерами великой эпохи, личность *моего героя отступила на* задний план, и на первый план стали с равным интересом для меня и молодые *и старые люди, и мужчины и женщины* того времени. В третий раз я вернулся назад по чувству, которое, надеюсь, поймут именно те, мнением *которых я дорожу: я* сделал это по чувству, похожему на застенчивость, и которое я не могу определить одним словом. Мне совестно *было пи-*

сать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе? Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений.

„Итак, от 1856 г. возвратившись к 1805 г., я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев, через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 гг." (А. Е. Грузинский, „Первый период работ над «Войной и миром»", „Голос минувшего", 1923 г., № 1, стр. 93—94).

В пародическом плане о подобной эволюции замысла рассказывает Пушкин от имени своего героя Ивана Петровича Белкина *в его автобиографии, начинающей* „*Историю села* Горюхина":

„Я непременно решился на эпическую поэму, почерпнутую из Отечественной Истории. — Не долго искал я себе героя. Я выбрал Рюрика — и принялся за работу. К стихам приобрел я некоторый навык, переписывая тетрадки, ходившие по рукам и между нашими офицерами... Несмотря на то, поэма моя подвигалась медленно, и я бросил ее на третьем стихе. Я думал, что эпический род не мой род, и начал трагедию: «Рюрик». Трагедия не пошла. Я попробовал обратить ее в балладу — но и баллада как-то мне не давалась. Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика. Несмотря на то, что надпись моя была не вовсе недостойна внимания, особенно как первое произведение молодого стихотворца, однакож я почувствовал, что я не рожден поэтом, и довольствовался сим первым опытом". Здесь Пушкин изображает изменение замысла под влиянием неумения и бездарности автора, который сужает свое задание, сперва выражавшееся в грандиозном плане эпической поэмы и в конце концов сузившееся до двустишия.

В сущности природа изменения замысла бывает почти всегда та же, а именно автор в процессе работы убеждается в невозможности его осуществить, но, в отличие от бездарного Белкина, настоящий писатель не сужает задание, а так сказать

передвигает его, иной раз даже расширяя его, если обнаружится, что обилие материала не втискивается в узкие рамки первоначального плана.

Подготовка материала.

Следующей стадией работы над произведением является подготовка и собирание материала. Так, для произведения бытового характера автор собирает материалы, делает наблюдения, записывает подслушанные разговоры, изучает язык тех слоев общества или тех областей, о которых он будет писать, и т. п. Записные книжки писателей (напр. Гоголя или Чехова) показывают работу по накоплению необходимых *наблюдений.*

Но яснее всего можно наблюдать процесс собирания матерьяла при изучении работы писателя над исторической темой. Вот что говорит М. А. Цявловский о собирании Толстым материалов для „Войны и мира": „В первоначальной стадии работ Толстого над романом, в деле разыскания и собирания исторических материалов, обожавший Льва Николаевича добрейший Андрей Евстафьевич [Берс, отец Софьи Андреевны Толстой] всячески старался помочь чем только мог. Он рассказывает свои детские воспоминания о 1814—15 гг., сообщает рассказы своего приятеля, профессора Н. Б. Анке, указывает еще одного свидетеля того времени, доктора Маркуса, добывает печатные материалы, как роман Р. М. Зотова [«Леонид»] и биография Воронцова, соч. Щербинина; хлопочет об отыскании газет 1812 года и каких-то мемуаров «Du docteur Macillon». Но самое ценное, что получил Толстой через А. Е. Берс, было собрание писем Марьи Аполлоновны Волковой к В. И. Ланской, хранившееся у дочери последней Анастасии Сергеевны Перфильевой, хорошей знакомой Толстого и Берс"... „В двенадцати письмах (с 24 ноября по 11 декабря 1864 г.) Толстого к Софье Андреевне из Москвы находим ценные сведения о его занятиях. «С наслаждением, *которого никто, кроме автора, понять не может»,* читает Лев Николаевич «Рославлева» Загоскина (письмо от 27 ноября) и какие-то французские мемуары (письмо от 1 декабря); ходит по книжным лавкам (письмо от 29 ноября); достает

книги у профессора истории московского университета С. В. Ешевского, владевшего богатым собранием масонских рукописей (письмо от 29 ноября); «перебирает бумаги из Архива [Дворцового ведомства], которые по протекции Сухотина» приносят на дом Толстому (письмо от 2 декабря); читает в Румянцевской и Чертковской библиотеках; в последней, кроме того, рассматривает портреты генералов, которые «ему были очень полезны» (письмо от 8 декабря); пытается получить переписку Ф. П. Уварова (1769—1824), командовавшего корпусом в 1805 г. (письмо от 8 декабря); даже добывает сведения у проф. Нила Александровича Попова об Австрии, нужные Толстому для задуманной поездки в Вену, место действия романа" („Как писался и печатался роман «Война и мир»").

Из переписки Пушкина мы узнаем о тех материалах, которые он изучал для „Бориса Годунова".

Обыкновенно это собирание материалов выражается в выписках из разных произведений и документов. Так, в Пушкинском доме имеются материалы выписок и вырезок, сделанных Д. Мережковским для его „Трилогии".

Обратимся к упомянутому выше замыслу Пушкина об истории Французской революции. Приблизительно в то же время, к которому относится письмо к Е. М. Хитрово, он начинает собирать материалы. В одной из его тетрадей, хранящихся в Москве, имеется ряд конспективных выписок с одной стороны — из исторических сочинений, с другой — из современных газет. В исторических сочинениях Пушкина интересует вопрос о происхождении феодализма и основных учреждений старого порядка, в частности взаимоотношения королевской власти и представительных учреждений. В газетах Пушкина привлекает публицистическое освещение Французской революции и старого порядка. Выписки эти знаменуют начальную стадию работы. Кроме того, сохранился случайно листок того же времени с замечаниями Пушкина на прения в Генеральных штатах 1789 г. по вопросу о провозглашении Штатов Национальным собранием. Пушкин останавливается на вопросе, согласовывались ли постановления Генеральных штатов с принципом конституционной монархии, или были по существу республиканскими. Признаком монархической

конституции Пушкин считал двупалатность, с аристократической верхней палатой. В установленной Штатами однопалатности он усматривал начала республиканского строя.

Одновременно с этим Пушкин среди прочих материалов выписывает мнение Бенжамена Констана о верхней палате. Как известно, Б. Констан полагал, что верхняя палата является необходимой гарантией устойчивости конституционного строя.

Эти материалы уже предопределяют общий план и общие тенденции Пушкина. Анализ конституционных взглядов Пушкина в эти годы дает возможность полнее осмыслить эту предпринятую им работу.

Количество исторических работ, посвященных Революции, сохранившихся в библиотеке Пушкина, сравнительно с общим количеством книг, настолько велико, что одно обозрение каталога пушкинской библиотеки наводит на мысль, что подбор этих книг вызван каким-то специальным интересом. „Если бы мы в иностранной части отдела попробовали бы выделить события, освещенные наибольшим количеством книг, то явно выступила бы вперед Великая Французская революция. Мы видим 50 названий, с нею связанных... Объяснить такой большой подбор случайностью, очевидно, совершенно невозможно, и мы здесь должны видеть отражение того пристального внимания, которое Пушкин уделял несомненно крупнейшему революционному уроку, который дала поэту история, столь его интересовавшая" (Я. Николаев, „Пушкин и книга", — „На литературном посту", № 5—6, март 1927, стр. 44). Автор статьи, вероятно, не располагал сведениями о замысле Пушкина, что усиливает значительность его замечания.

Планировка.

Большим произведениям (роман, поэма, повесть) обычно предшествует планировка. Нормально писатель предварительно набрасывает план своего произведения, прежде чем приступить к его изложению.

Планировка зависит от индивидуальных особенностей творческой работы автора. У каждого писателя есть своя система набрасывания схемы произведения. У одних — это беспорядочные заметки, рисующие ход произведения и дающие отдельные

эпизоды то кратко, то почти в пересказе, отмечающие отдельные мысли и т. п. К такому типу планов относятся планы Пушкина, Достоевского. С другой стороны, самые планы могут быть доведены до систематической формы, почти до белового вида. Таковы планы Тургенева, сохранившиеся в архиве Виардо и отчасти опубликованные во Франции проф. А. Мазоном.

Тургенев систематически и последовательно работал над планами своих романов. Он составлял предварительный список действующих лиц, писал им „формуляры", с кратким указанием их биографии, возраста, характера, внешности и т. п. Приэтом он прибегал к весьма характерному в таких случаях методу „прототипов", т. е. называл действующих лиц собственными именами живых лиц; подобное явление мы встречаем не только у Тургенева.

Выяснив таким образом основной фабулярный материал произведения, Тургенев приступал к краткому изложению своего романа. Получался, собственно говоря, не план, а *конспект* произведения. Вот пример его работы над романом „Новь".

Тургенев точно записывает дату замысла своего романа и сопровождает ее общими соображениями о сущности предпринимаемого труда:

„Баден-Баден, пятница 29/17-го июля 1870, без четверти 10.

„Мелькнула мысль нового романа[1]. Вот она: есть *романтики реализма* (Онегин, не пушкинский, — а приятель Ральстона). Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к идеалу. — Они ищут в реальном не поэзии — эта им смешна — но нечто великое и значительное, а это вздор: настоящая жизнь прозаична и должна быть такою. Они несчастные, исковерканные — и мучатся самой этой исковерканностью — как вещью к их делу не подходящей..."

Далее Тургенев развивает эту идею. Этому герою Тургенев противопоставляет тип „русского революционера":

„В противоположность этому Онегину надо поставить настоящего практика на американский лад, который так же спокойно делает свое дело, как мужик пашет и сеет; — можно подумать, что он хлопочет только о своем желудке, о своем bien-être, и счесть его за дельного эгоиста; только наблюдательный глаз может видеть в нем струю социальную, гуманную, общечеловеческую".

[1] К этому — позднейшая приписка: „мысль эта осуществилась 6 лет спустя в романе *Новь*, конченном в Спасском 15/27 июля. И. Т.".

Затем Тургенев вводит „тип русской красивой *позерки* вроде Зубовой“, „потом тип девушки несколько изломанной, «нигилистки», *но страстной и хорошей* (вроде г-и Енгельгардт)“. Далее следует еще несколько персонажей, называемых именами живых лиц. Перечень кончается следующим:

„*Фабула мне еще далеко не видна... но* вот что *steht fest*: № 1 должен кончить самоубийством. Нигилистка (не назвать ли ее Марианной?) сперва увлекается им и бежит с ним, потом, разубедившись, живет с № 2.

„*Nota bene*. — № 2 не должен представляться читателю как буржуа и отсталый, а нигилистка должна возбуждать сочувствие. Роль позерки во всем этом и ее мужа.

„Нужно внести элемент политических революционеров.

„Женская фигура (нигилистка) должна пройти *in dem Hintergrund*.

№ 1 Нежданов
№ 2
№ 3 (позёрка)
№ 4 (нигил.) Марианна“.

Зафиксировав таким образом основную идею романа и главных его персонажей, Тургенев долгое время не возвращается к замыслу. К работе он приступает в феврале 1872 г. Начинает он с установления времени действия, списка действующих лиц, их возраста и года рождения:

„Действие *происходит* в 1868 г.

„1. *Нежданов* Алексей Дмитриевич, р. 1843—25.
„2. *Соломин* Василий Федотович, р. 1840 — 28 (сын дьячка).
„3. *Сипягин* Борис Иванович, р. 1820 — 48.
„4. *Сипягина* Валентина Михайловна, 1839 — 29“.
и т. д.

К этому списку приложена таблица сокращенных наименований: „Н. Нежд. — р. р.; С. Солом. — амер; Сл. Сипягин — г. д.“ и т. д. Эти списки развертываются в подробный „Формулярный список лиц новой повести, Париж, февраль, 1872“. Приведу оттуда данные о Нежданове:

„2. Нежданов, Алексей Дмитриевич, р. 1843, 25.

„Побочный сын некоего генерал - адъютанта кн. Голицына и гувернантки его детей, умершей от родов. — Наружность Отто [1], только рыжий. Удивн-

[1] *Этот Отто — то же, что Онегин, известный собиратель пушкинских* автографов, умерший в 1925 году, 79 лет от роду. О нем как о прототипе Нежданова см.: „Воспоминания Лопатина о Тургеневе“, „Красная Новь“, 1927 г., кн. VIII, стр. 175.

тельно белая кожа, руки и ноги самые аристократические.—Ужасно нервен, впечатлителен, самолюбив. Воспитывался в пансионе у одного швейцарца, потом поступил в Университет по воле отца, ненавидящего нигилистов, по историко-филолог. факультету. Вышел кандидатом. Отец ему дал 6000 р. сер.; братья его флигель-адъютанты его не признают, но выдают ему 900 р. в год. — Горд, склонен к задумчивости и озлоблению, трудолюбив. Темперамент *уединенно - революционный, но не демократический.* Для этого он слишком нежен и изящен. — Досадует на себя за это, горько чувствует свое одиночество, не может простить отцу, что он пустил его по «эстетике». — Поклонник Добролюбова. (Взять несколько от Писарева). — Скрытен и гадлив, но заставляет себя быть циником на словах. — В спорах раздражается немедленно. С Паклиным познакомился в кухмистерской, не любил его за ум. — Целомудрен и страстен (по женской части) — стыдится этого. Натура трагическая — и трагическая судьба. — Тип приятный, несколько женский".

Выписав таким образом данные об 11 персонажах своего романа, Тургенев приступает к конспекту романа, называемому им „Краткий рассказ новой повести" (датировано „Париж, февраль, 1872").

„На задней лестнице дома на Офицерской взбирается на 5-й этаж Остродумов — он идет к Нежданову. Он застает у него Машурину, а его нет. Она курит. Разговор между ними. Приходит Нежданов, раздраженный и больной. Разговор о безобразии начинающейся реакции. Является Паклин. Беседа. Намеки на тайное дело. Звонят. Входит Сипягин в бобрах" и т. д.

Несколько позже Тургенев пишет другой конспект, отличающийся от первого несколько более развитыми деталями. Так, в пределах цитированного мы находим следующие добавления. После слов „Она курит" — „и он просит у нее сигару и курит тоже". После „Разговор между ними": „Намеки на общее дело (Нечаев уже тут на заднем плане)". После слов „начинающейся реакции": „На Петербург и Москву надежда плохая. Надо бы пощупать провинцию". После „тайное дело": „Паклин как будто горячее всех — но это потому, что само то дело еще вдали и можно поговорить". После „в бобрах" — „хотя тепло уже в конце апреля" [1].

В этом ходе работы замечается систематичность создания произведения. Не менее систематически работал он и над

---

[1] Все данные заимствую из статьи A. Mazon, „L'Elaboration d'un roman de Turgenev: «Terres vièrges», „Revue des Etudes slaves", t. V, 1925, pp. 86—112.

другими своими повестями. Список действующих лиц, с точным указанием года рождения и возраста в момент действия романа, а также список сокращенных обозначений этих лиц предшествовал каждому его произведению, как можно судить на основании сообщенных проф. А. Мазоном материалов из архива Виардо.

Очевидно, зерном произведения являлась не столько фабула, сколько совокупность действующих лиц, задуманных Тургеневым. Сперва он обрабатывал портретный материал произведения. Уже окончательно уяснив себе действующих лиц и их взаимоотношения, он приступал к разработке фабулы. План произведения переходил в простой конспект. Так, для „Накануне" *Тургенев писал план с точным распределением материала* по главам. Правда, необходимо сказать, что главы этого плана не вполне совпадают с главами окончательной редакции.

Тургенев в своих планах дает образец медленной и систематической работы.

Совершенно иной характер носит работа Достоевского. Он не составлял формуляров своих героев, и поэтому у него нередко получались невязки в изложении, немыслимые у Тургенева. Сплошь и рядом, например, в ходе романа у Достоевского герой меняет свое имя (в позднейших посмертных изданиях эти противоречия устранялись редактором), эпизоды не всегда бывали подогнаны один к другому и т. п. Если нельзя говорить о спешке в творчестве Достоевского в том смысле, как это часто упоминается в литературе о нем, то всё же от его планов получается впечатление какой-то психологической поспешности, неудержимого и хаотического потока мыслей, эпизодов, замечаний и т. п. Приэтом, в противоположность Тургеневу, который в первую очередь думал о фабулярном материале, не задаваясь вопросом, как он будет осуществлен в романе, Достоевский с самого начала заинтересован самим сюжетом романа, и из его планов вырисовывается самый скелет произведения.

Самый внешний вид планов Достоевского весьма характерен. Отдельные отрывочные строки, иногда выписанные каллиграфически, иногда переходящие в неразборчивый черновик. Здесь же вставки и пометки на полях, с подчеркиваниями,

выделением крупными буквами особо значательного, иногда с условными знаками. Часто — на полях посторонние, не имеющие к делу отношения записи, что-то вроде пробы пера. Здесь же на полях характерные рисунки готических окон.

Вот в качестве примера начало плана романа „Житие великого грешника“ (печатаю без сохранения орфографии):

20 8 декабря Житие великого грешника.

— Накопление богатства.
— Зарождающиеся сильные страсти.
— Усиление воли и внутренней силы. — ×
— Гордость безмерная и борьба с тщеславием.
— Проза жизни и страстная вера, беспрерывно ее побеждающая.
— Чтоб все поклонились, а я прощу.
— Чтоб ничего не бояться. Жертвы жизнию.
— Действие разврата; ужас и холод от него. Желание всех марать.
— Поэзия детских лет. Maccary.
— Обучение и первые идеалы.
— Тайно выучивается всему.
— Один. Ко всему приготовиться [1].
— Или рабство, или владычество.

Верует. И только. Неверие в первый раз — странным эпизодом и только в монастыре организуется [2].

Хроменькая. Катя. Брат Миша. Украденные деньги. Претерпел наказание. Бесстрашие. Нива. Не режь меня дядинька. Любовь к Куликову. — Иоган. Брутилов. Француз Пуго. Ругает Брутилова. Учится. Водолаз. Albert. Шибо. Причащение. Albert в бога не верит. Старички. Любит втайне многое и держит про себя. Его называют извергом и держит себя извергом. NB Страстное желание удивлять всех неожиданно наглыми выходками [3]. Старички. Песни. Therese Philosophe. Иоган. Брин. Брутилов. — Брат. Albert. Друзья и мучает друга, отталкивает. Друг смирный, добрый и чистый, перед которым он краснеет. Воспитание себя мучениями и накопление денег. — Humboldt.

Ему тотчас объявляют, что он им не брат. Сходится с Куликовым. Докторша. Представляется ему в каком-то сиянии. Страстное желание огадиться,

[1] К этому месту в скобках приписка: „(Всё приготовляется беспрерывно к чему-то, хотя и не знает, к чему. И странно об этом мало заботится *к чему*, как будто совершенно уверен, что само найдется. —)“.

[2] Эти строки вписаны (начиная от слова „Верует“).

[3] После этого приписан вопросительный знак и надписано: „Но не из самолюбия. Наедине“. Выше помещенный знак NB, может быть, относится к этому месту.

опакоститься в ее глазах, а не понравиться. Случилось Воровство. Его винят, он не оправдывается, но дело становится ясным. Сведеный брат украл.

Здесь, в этом начале *плана*, *на-ряду* с *общей* характеристикой героя, названы второстепенные персонажи романа и отдельные его эпизоды. В конце приведенного отрывка Достоевский уже приступает к перечню событий, заполняющих роман. Моменты характеристики вводятся как элемент изложения. Напр., в этом отношении характерно: „Неверие, в первый раз — странным эпизодом"; здесь заключается указание, что о неверии героя в первый раз в романе должно быть сообщено в форме какого-то странного эпизода. Любопытны в дальнейшем изложении плана такие отметки, выделяющие отдельные темы: „У Сушара только Брутилов и его история; всего две главы — Кончено". „*Главное* Смысл первой части — Колебание, ненасытимость замысла, инстинктивное сознание превосходства, *власти и силы*". „*Чтоб в каждой строчке было слышно*: я знаю, что *я* пишу, и не напрасно пишу. I. *Первые страницы*. 1) Тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато. Первая NB. *Тон* (рассказ *жития* — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эфектных и сценических местах — *как бы* вовсе этим нечего дорожить. Но и владычествующая идея жития чтоб видна была,— т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет.—Тоже — подбором того, об чем пойдет *рассказ*, всех актов, как бы непрерывно выставляется (*что-то*) и беспрерывно постановляется на вид и на пьедестал будущий человек". После одного эпизода следует замечание в скобках: „Высоко, сильно и трогательно". *Эти ремарки показывают, что наброски* Достоевского далеки от классификации материала, наблюдаемой у Тургенева. Здесь и эпизоды романа, и подчеркивание идеологического наполнения, и замечания о технике ведения повествования. В конце плана — попытка упорядочить накопившийся материал замечаний:

„*Канва романа*. У великосветской жены А-го (мачехи героя), еще когда она изнывала засидевшись в девках, был

жених (офицер) или кто-то (учитель)" и т. д. Приэтом, как в предшествующих канве набросках, так и в канве Достоевский предусматривает возможность изменений и часто записывает параллельные варианты [1].

Несколько проще, но по той же системе сделаны планы Пушкина, приближающиеся к тому, что Достоевский в своих планах называет „канвой". Но заметки Пушкина еще отрывочнее заметок Достоевского. Он еще менее заботится о связности и ясности формулировок. Вот, например, один из ранних планов „Дубровского":

„Островский, воспитываясь в П. Б., по смерти отца возвращается в деревню, о которой идет тяжба. Находит одну усадьбу с дворовыми людьми без крестьян и без земли. Люди его питают его и себя как-нибудь — едет заседатель, люди Островского его убивают из мести. Следствие начинается. Суд приезжает к Остр. Островский заступается за своих людей — вяжет суд и делается разбойником.

„Остр., негодуя на свое состояние, решается убить помещика, виновника его несчастия. Он бродит около его деревни, встречает его дочь, влюбляется в нее. Он ищет случая с нею познакомиться. Встречает учителя-француза, едущего к помещику, он отымает у него бумаги и паспорт и представляется к помещику.

„У помещика праздник. Сосед ограбленный. Шкатулка. Учитель убегает с барышней [2].

„Жена его рожает. Она больна, он везет ее лечиться в Москву — избрав из шайки надежных людей и распустив остальных. Остр. в Москве живет уединенно, форейтор его попадается в буйстве и доносит на Остр. (с одним из шайки Островского). Обер-полицмейстер".

В этом плане большинство эпизодов точно формулировано. Однако есть эпизоды, намеченные одним словом: „Шкатулка", „Обер-полицмейстер".

Еще отрывочнее этого *предварительного* плана рабочие схемы (*программы*), которые Пушкин набрасывал в процессе дальнейшей работы над романом. Вот один из таких планов:

---

[1] Цитируемый план напечатан в издании „Документы по истории литературы и общественности. Ф. М. Достоевский. Центрархив. М. 1922". К сожалению, приложенные снимки с двух страниц автографа свидетельствуют о некоторой небрежности издания, несмотря на уверение редакции, что „только печатаемый текст может и должен считаться точным воспроизведением подлинника".

[2] После этого с нового абзаца зачеркнуто: „Островский распускает свою шайку".

Ссора
Суд
Смерть
Пожар
Учитель
Праздник
Объяснение

Такая схема имеет целью установить точную последовательность эпизодов романа. Параллельно с этими схемами Пушкин набрасывал и конспекты отдельных эпизодов, напр.: „Садовник ловит мальчика. Саша отымает у него кольцо и снова кладет в дупло — Приказчик запирает мальчика на голубятню покамест будет ему время — перед светом мальчик убегает".

В программе „Русского Пелама" любопытно пользование приемом „прототипов". Среди действующих лиц названы Кочубей с дочерью Натальей (современники Пушкина), Истомина (танцовщица), Грибоедов, Шаховской, некоторые декабристы и т. п. Такая же система прототипов имеется в неопубликованных еще планах „Романа на кавказских водах". В других планах — комедий — Пушкин называет героев фамилиями актеров, предполагаемых исполнителей комедии. Эта система „прототипов", понятно, не более как технический прием. Не следует думать, что писатели, прибегающие в планах к обозначению героев прототипами, в действительности всегда собирались выводить в своем произведении названных лиц. Можно указывать прототип как условное обозначение характера или сюжетной роли героя, отнюдь не преследуя целей портретного изображения и еще менее пасквильного осмеяния. Но, так как в основе всякой фантазии лежит наблюдение и так как всякий характер, самый оригинальный, слагается из черт, встречающихся в реальной жизни, то подобная система прототипов облегчает запись замысла, так как дает сразу целую систему характеристических черт или сюжетных эпизодов. Приэтом в своем осуществлении эти герои претерпевают столь значительные изменения, что теряют всякое сходство с их прототипом. Так напр., прототипом Швабрина было историческое лицо Шванвич (так он и назван в ранних планах романа). Однако любопытно то, что первоначально Шванвич пушкинских планов объединял в себе Гринева со Шва-

бриным. В дальнейшей работе Пушкин разделил своего Шванвича на двух диаметрально противоположных героев, сохранивших только одну общую черту — то, что оба были замешаны в сношениях с Пугачевым. Данный пример показывает, насколько условно пользование прототипом в построении сюжета и как осторожно надо относиться к попыткам биографического комментария к произведению, основанного на отождествлении персонажа с прототипом.

Среди программ (т. е. планов, намечающих последовательность эпизодов) иные достигают совершенной краткости, лишающей их какого бы то ни было значения для всякого читателя, кроме автора. Так, у Пушкина сохранилась программа комедии, где расписаны по актам и по явлениям выходы действующих лиц почти без всякого указания на их роли. Вот она (в переводе с французского):

„Акт I, явление 1: Дерв. получает приглашение на свидание, явл. 4: Дерв. и его мать — экспозиция, явл. 6 и 7: Дерв. и его жена, одна, явл. 8: Адель и Шарль NB.

„Акт II. Адель одна и слуга, приносящий миниатюру—Адель одна, Адель и ее теща.

„Акт III. Адель одна, ее кузина, факт. Явл. 2: Шарль Дерв. и его жена Шарль и m-lle Дерв. Объяснение. Явл. 8 муж и теща. Явление 9 Шарль один. Явл. 10.

„Акт IV. Явл. 5. Письмо. Теща,6: Г. Дервиль, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 и 15.

„Акт. V. Явл... последнее.

Здесь можно угадывать следующее распределение действующих лиц: 1) Шарль Дервиль, 2) его жена Адель, 3) его мать (теща Адели), 4) его отец (г-н Дервиль в 6 явл. IV акта), 5) его сестра (m-lle Дервиль), 6) кузина Адели, 7) слуга.

От комедии осталось только 4-е явление 1-го акта (экспозиция в разговоре Шарля с матерью), и угадать по этому явлению и по плану ход интриги невозможно.

Обратимся еще к историческому замыслу Пушкина, относящемуся к Французской революции.

Замысел этот был доведен до программы введения. Программа эта набрасывалась Пушкиным несколько раз, и дошедшие до нас черновики сохранили ее в нескольких видах, отличающихся друг от друга деталями. Вот начало одной из этих программ, имеющей конспективный характер:

„Прежде нежели приступим к описанию преоборота ниспровергшего во Франции все до него существовавшие постановления, должно сказать каковы были сии постановления.

„Феодальное правление было основано на праве завоевания. Победители присвоили себе землю и собственность побежденных, обратили их самих в рабство и разделили всё между собою. Предводители получили бо́льшие участки. Слабые прибегнули к покровительству сильнейших". Далее в таком же конспективном изложении указаны главнейшие изменения в феодальном строе на протяжении всех средних веков до созыва Генеральных штатов 1789 года.

Программа эта, давно известная в пушкинской литературе, не могла быть своевременно понята, пока не был известен исторический замысел Пушкина. Впервые эта программа была опубликована П. В. Анненковым в 1855 году, причем из цензурных соображений он отбросил первую фразу. Анненков не имел возможности прямо назвать труд Пушкина собственным именем и называл его „очерком видоизменений феодализма". Сопоставляя его с общими историческими интересами Пушкина в эти годы, Анненков указал на полемику, вызванную выходом в свет книги Полевого „История Русского Народа". Правда, Анненков осторожно оговорился: „Хотя заметки Пушкина *не имели в виду этой книги,* но он уже встречал ими первые признаки ошибочного взгляда на Русскую Историю". Позднейшие редакторы, менее осторожные, не зная того рукописного материала, который находился у Анненкова, и не заметив оговорки его, прямо отнесли набросок к статьям, вызванным „Историей" Полевого. Впрочем И. А. Шляпкин, публикуя в своей книге „Из неизданных бумаг А. С. Пушкина" в 1903 г. вариант (более ранний) этого наброска, озаглавливает его: „О Французской революции" (стр. 56—58) [1]. К сожалению, И. А. Шляпкин не пользовался достаточным авторитетом в среде пушкинистов, и позже вышедшие издания попрежнему относили эти отрывки к плану статьи об „Истории" Полевого.

---

[1] Приэтом Шляпкин правильно сопоставил свой набросок с пушкинскими выписками, о которых говорилось выше, и с известным до него планом.

Вообще говоря, метод планировки зависит от индивидуальной манеры творчества писателя, а эта манера не только меняется от писателя к писателю, но очень часто меняется у одного писателя. Так напр., Гольдони сам указывает, что у него было два способа писания комедий. В раннем своем творчестве он членил работу на 4 стадии. В первой он намечал три главные части — экспозицию, интригу и развязку. Во второй он распределял действие по актам и явлениям. В третьей он писал диалог главных сцен, и наконец в четвертой писал уже пьесу в целом. В этой четвертой стадии ему приходилось иногда перерабатывать сделанное во второй и третьей стадии, так как естественное развитие пьесы подсказывало ему новые положения. В позднем своем творчестве, уже овладев техникой мастерства, он прямо задавался планом в его трех основных частях и приступал к созданию комедии с первой сцены первого акта, все время имея в виду свести все линии интриги к развязке (Memorie. Cap. 41).

Таким образом — нет всеобщих творческих рецептов. Изучая планы писателя, необходимо в первую очередь установить его приемы творчества и расценивать все творческие документы с точки зрения их роли в творческой лаборатории автора.

Черновой текст.

В тех стадиях, о которых говорилось выше, произведение еще не находило своего осуществления: оно не имело текста. Подлинная история произведения начинается с того момента, как автор переходит от планов к самому произведению и набрасывает его первоначальный текст.

Обычно первоначальный текст не является тем, в котором автор публикует свое произведение. Между первой черновой редакцией и первой чистовой иной раз находится множество промежуточных. Особенно в этом отношении характерна работа Л. Н. Толстого, который бесконечно менял им написанное. Приэтом свою черновую рукопись он давал переписывать, переделывал копию, снова давал переписывать и т. д. Такую же работу он продолжал и в корректуре (см. стр. 111).

Таким образом, с того момента, как мы приступаем к изучению текста, нам необходимо учесть его текучесть, постоян-

ную изменчивость. Если сопоставить все документы (рукописи, издания) друг с другом, то немедленно обнаружатся места несовпадающие, отличающие один документ от другого. Такие ограниченные объемом различия текстов одного и того же произведения называются *вариантами*. В широком значении этого слова вариантом называют всякое отличие одного текста от другого, независимо от природы и происхождения такого отличия. В узком же смысле слово это применяют к изменениям, внесенным самим автором в процессе работы. В случаях, когда необходимо избежать двусмыслия, мы будем называть изменения в этом втором значении *авторскими* вариантами. Однако на-ряду с авторскими вариантами могут существовать варианты цензурные, в *драматических произведениях* — *сценические* (*вызванные* режиссерским приспособлением пьесы к спектаклю) и т. п.

Варианты вообще бывают двух родов. Может быть произведено такое изменение одного места, которое не вызывает никаких изменений в остальной части произведения и может быть согласовано как со старым, так и с новым текстом. Такие варианты (обычно — замены или перестановки отдельных слов) назовем *независимыми*.

Другой род вариантов — это такие, которые обусловливают ряд других изменений в тексте произведения. Предположим, что изменены слова какого-нибудь персонажа, на которые имеется ссылка в другом месте произведения. В таком случае это изменение вызовет соответствующее изменение того места, где происходит это упоминание измененных слов. Такого же рода — переименование какого-нибудь персонажа. Всякий раз, как этот персонаж упоминается, он должен быть назван по-новому. У Достоевского (в „Братьях Карамазовых") есть случай изменения возраста героя. Так как о его летах говорится довольно часто, то все эти места переделываются. В другом произведении — „Маленький Герой" — в первой редакции повесть излагается как рассказ автора, обращенный к определенному лицу. Во втором издании этот „адресат" повести уничтожен. В связи с этим исключены все места, где автор обращался к своему слушателю („Машеньке").

Такого рода варианты являются *связанными*.

Обилие вариантов, особенно связанных, переделки, обусловливающие перестановку частей произведения, изменения сю-

жетного порядка и т. п. производят иногда настолько глубокое изменение, что трудно говорить о единстве текста произведения. В таком случае говорят о различных *редакциях* одного и того же произведения.

Понятно, нет точных границ, отделяющих существенную переработку от несущественной, а поэтому и слово „редакция" применяется иной раз не вполне точно; называют так и текст, отличающийся от другого не особенно значительными вариантами, и такой, в котором не имеют в виду оценивать значительность переработок.

Слово „редакция" может применяться не к целому произведению, а только в какой-нибудь его части. Так, в драматическом произведении можно говорить о различных редакциях одного акта, если остальные акты обоих текстов совпадают. Таков пример развязки „Свои люди сочтемся" Островского, где, на-ряду с первоначальной и основной редакцией последних явлений, существует другая, написанная по требованию театральной цензуры, запретившей пьесу в ее первоначальном виде.

Понятие „редакции" остается до тех пределов переработки, которые не разрушают представления о единстве произведения. Однако в некоторых случаях переработка заходит так далеко, что мы, собственно говоря, получаем уже новое произведение. Так, Лермонтов переплавлял свои поэмы (см. взаимоотношение „Боярина Орши" и „Мцыри"). Здесь уже придется говорить не о двух редакциях, а о перенесении из одного произведения некоторых его составных частей в другое. Такое перенесение соответствует перерождению основного замысла. Дело в том, что отдельные замыслы разных произведений в творческой жизни писателя обычно неразделимы. Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого романа. В каждом новом романе мы встречаем части старого, а главное — стремление досказать то, что не удалось воплотить в предшествующем. Новый замысел есть почти всегда дальнейшая эволюция прежнего замысла. Но здесь могут быть разные случаи. Замысел может эволюционировать, прежде чем автор приступит к писанию произведения, прежде чем он подходит к стадии черновиков. Тогда мы имеем тот тип изменяющегося замысла, поисков наиудачней-

шей формы, о которой говорилось выше и которую можно назвать миграцией замысла. Так, многие неосуществленные планы романов Пушкина могут быть сопоставлены друг с другом и дать картину единого намерения (от „Дубровского“ до „Капитанской дочки“), единого сюжета, переносившегося из одной обстановки в другую, приурочивавшегося к разным эпохам. Не осуществив одного замысла, Пушкин радикально его перерабатывал и перестраивал. Так рождалась идея нового романа (такими звеньями являются, напр., „Русский Пелам“, „Роман на Кавказских водах“ и „Капитанская дочка“). В данном случае замысел получал некоторое воплощение в планах, и поэтому единство замысла здесь уже разрушено. Можно говорить о разных произведениях. Но иногда подобная же эволюция замысла продолжается и в том случае, если произведение, соответствующее определенной стадии замысла, написано, но не удовлетворило автора, приэтом не удовлетворило настолько, что частичные поправки не могут привести к желанной цели. В таком случае автор приступает к новому произведению, свободно пользуясь кусками старого как сырым материалом. Отсюда — большое количество „повторений“ у писателей, совпадений между текстами отвергнутых произведений и новых [1].

Переходя к вопросу о черновом первоначальном тексте, мы должны оговорить, что вопрос этот встает лишь тогда, когда мы имеем дело с писателем, который *записывает* свой творческий процесс, который создает с пером в руках. У таких писателей их первоначальные черновики испещрены поправками, переделками, зачеркиваниями, вставками и т. п.

В этом отношении характерны стихотворные черновики Пушкина. По ним можно восстановить процесс его работы. Пушкин не ждал, когда у него окончательно сформулируется стих, и часто начинал набрасывать, не считаясь с размером стихотворения, оставляя пропуски, намечая стих иной раз двумя словами — первым и последним, иной раз одной рифмой. Когда таким образом определялся скелет стихотворения, он

[1] О таких повторениях у Лермонтова см. в книге Б. М. Эйхенбаума „Лермонтов“, у Пушкина — в книге В. Ходасевича „Поэтическое хозяйство Пушкина“. Ср. повторение в „Подростке“ Достоевского одного места из отброшенной главы „Бесов“.

заполнял его. Приэтом его черновики отражают все колебания его мысли в выборе той или иной конструкции. Он по нескольку раз меняет одно слово или стих, иногда возвращается к отброшенному. Иногда стихотворение пишется не в порядке: сперва пишется заключительная часть, затем к нему приписывается начало. Вообще перестановки отдельных стихов — типичная черта в этой первоначальной работе. В результате такой черновой работы получается некоторый материал, не всегда приведенный к единству и законченности, не всегда дающий связное чтение. Обилие поправок дает возможность широкого выбора.

Таким образом черновой текст в общем случае дает, собственно говоря, только творческий материал, а не законченную редакцию произведения. Те варианты, которые находятся в черновике, есть свидетельства о поисках и о колебаниях в выборе текста. Это — не переработка текста, которая наблюдается в последующих редакциях, это — отражение процесса рождения произведения. Поэтому и отношение к текстовому материалу черновика несколько иное, и изучение его вариантов представляет иной интерес, чем изучение изменений уже законченного текста. Варианты, заключающиеся в черновике и отвергнутые в нем, называются черновыми вариантами, и при изучении истории текста их изучают особо, не смешивая с другими. Вообще же в практике изучения текстов черновыми вариантами называют зачеркнутые в рукописи, а чистовыми — извлеченные из сличения различных документов (рукописей, изданий и т. п.). Так как черновые варианты какой-нибудь рукописи (или — что то же — корректуры) могут по природе своей совпадать с чистовыми вариантами, получаемыми из сличения того оригинала, с которого рукопись является копией, с окончательной редакцией, которую дает изучаемая рукопись, то, во избежание недоразумений, при употреблении термина „черновой вариант“ всегда указывают рукопись, из которого он взят. Например: „черновые варианты «Кавказского пленника» по автографу Пушкинского дома“. Если говорят про черновые варианты произведения без упоминания рукописи, то предполагается всегда, что речь идет о первоначальном черновом тексте.

Обычно черновик перебеляется, причем автор делает „сводку“, т. е. согласовывает невязки черновика и дает неко-

торое связное *чтение*. Каждый такой слой работы, дающий законченный текст, именуется *чтением*. Каждый документ дает не меньше одного чтения; однако может быть случай, что рукопись дает несколько чтений. если она подвергалась многократной переработке, без перебеления. Чтения разных документов могут совпадать между собой или отличаться друг от друга в незначительной степени. Иначе говоря, несколько чтений могут относиться к одной редакции.

Следует упомянуть и о другом значении термина „чтение", применяемом к случаю неразборчивых рукописей, допускающих разную интерпретацию. Если один и тот же автограф был разно прочитан например Анненковым и Морозовым, то говорят о разных чтениях. Само собой разумеется, что подобные чтения взаимно исключают друг друга и предполагают, что по крайней мере один из исследователей ошибается.

В данном значении чтение есть не свойство документа, а свойство лица, его читающего.

Изучение черновых рукописей и черновых набросков представляет особые трудности вследствие их обычной сложности. Трудности эти представились во всем своем объеме в практике издателей Пушкина, начиная с Анненкова (т. е. с 1855 года).

П. В. Анненков, предприняв свое издание сочинений Пушкина, приступил к изучению его автографов, переданных ему семьей Пушкина. В бумагах Пушкина он нашел большое количество произведений, дошедших только в черновом виде и до того времени совершенно неизвестных читателям. С целью ознакомить читателей с творческим материалом этих черновых автографов, он ввел их в напечатанные особым томом „Материалы для биографии Пушкина", рассматривая эти черновики как свидетельства творческой биографии поэта, а не как законченные произведения. Изъяв их таким образом из состава законченных сочинений Пушкина, Анненков удовольствовался извлечениями из автографов, дававшими более или менее общее представление о характере пушкинского замысла. Этим извлечениям он старался придать более или менее законченный вид, во всяком случае более законченный, чем они имели в действительности. Кроме того, Анненков вообще воздерживался от воспроизведения вариантов, свидетельствовавших *о самом ходе творческого процесса.*

Надо отдать справедливость П. В. Анненкову в том, что он в общем довольно точно читал автографы Пушкина. Но при компановке им черновиков законченных произведений он не соблюдал должной осторожности, что впрочем вполне объясняется условиями времени, когда его издание выходило в свет.

Впоследствии, в дальнейших изданиях, другими редакторами (преимущественно Ефремовым) эти выдержки из автографов были перенесены в состав собрания сочинений и перемешаны с подлинными, самим Пушкиным изданными стихами. Выдержкам Анненкова таким образом было придано значение авторизованного пушкинского текста, почти ни в чем не отличавшегося от произведений, доведенных автором до окончательной отделки.

В дальнейшем, когда бумаги Пушкина поступили в московский Румянцевский музей, к их изучению приступили другие исследователи, в частности Бартенев и особенно Якушкин, посвятивший много времени и труда описанию этих рукописей, напечатанному в журнале „Русская Старина“ 1884 г. Оба они преследовали задачу извлечения новых „неопубликованных“ стихов Пушкина из его рукописного наследия. Но Якушкин уже не стремился к той законченности извлечений, как Анненков, хотя еще не ставил задачей полного воспроизведения черновиков.

Якушкин сообщает отдельные строки, отрывочные и даже зачеркнутые, например:

(Мне ночь отрада)...
(Я проснулся, но лениво)
. . . .
Длятся ночи Декабря...

В дальнейшей своей работе Якушкин стал стремиться к еще большей точности воспроизведения черновиков, и, редактируя II том собрания сочинений Пушкина, изд. Академии наук, он широко применил в примечаниях принцип транскрипции.

Здесь мы встречаем такую передачу черновиков Пушкина:

съ нѣмымъ н е р з б.
(н е р з б.) жалкой
молящій (н е р з б.)
жалкій (н е р з б.)

(Онъ) (въ)
нерзб.
(Витязь)...
(сожалѣлый)
(нерзб. тотъ)
(моя)
(неразб.) (слѣдъ)
(нерзб.)
пораженной —

Или:

нерзб. (будешь)
(Цѣною) нерзб.
Изъ дней минувшихъ (мигъ) единый
(И) какъ ей
(Тогда един)

Подобные транскрипции вызвали справедливые нарекания в печати, так как полезность их была весьма проблематична. Отзывы печати несколько повлияли на академическую комиссию, и в предисловии к III тому мы читаем следующую компромиссную формулировку: „В расположении материала и в транскрипциях черновых рукописей редакция следовала тем же основным правилам, какие были установлены при издании II тома. Отступление от этих основных правил было допущено, согласно особому постановлению Комиссии по изданию сочинений Пушкина, лишь в отношении количества черновых текстов, помещаемых в примечаниях. Признавая необходимым сохранить уже установленный ранее принцип исчерпывающей полноты академического издания, Комиссия, в интересах ускорения печатания текста и примечаний, признала соответственным транскрипцию всех черновых рукописей поэта выделить в особые дополнительные томы, которые должны быть изданы впоследствии, в примечаниях же давать транскрипцию лишь тогда, когда черновые рукописи являются единственным оригиналом данного произведения или его части, а также и в тех случаях, когда редакция найдет это совершенно необходимым по тем или иным соображениям". Это откладывание примечаний до дополнительных томов, при определившемся темпе издания — в 6 лет один том — и при расчете

издания в 10 томов, было равносильно отказу от транскрипций, так как никто из членов комиссии не надеялся прожить еще 60 лет. Надо думать, что некоторые члены комиссии предусматривали, что за 60 лет русская филология изменит методы издания новых авторов.

Однако некоторое количество транскрипций было и здесь сохранено.

Здесь мы встречаем:

(Щастливъ)
(Щастливъ) (не)
щастливъ
(Щастливъ) кто безъ волненья
(розой)
(Блаженъ,) (кто) (ими) (любовался)
(Блаженъ,) кто * наслаждаться * могъ * одинъ
И
(Кто) былъ (сердечнаго) невольнаго влеченья
Самолюбивый властелинъ.

Первый стих в тексте расшифрован:

Блажен, кто счастлив без волненья...

Или другой пример:

Мнѣ былъ (былъ) ей
(Хоть) Онъ * (былъ) вѣжливъ въ мо(ихъ) (пер)прихожихъ
дома скученъ сухъ и
Но (у себя) (несносно) гордъ —
(отмѣнно)

В основе такого транскрибирования черновиков лежало убеждение, что транскрипция является единственным и строго научным способом изучения черновиков. Эта точка зрения была весьма естественной реакцией на ту произвольную компановку черновых рукописей, которую производили издатели, пытавшиеся извлечь из автографов Пушкина еще новые, неизданные стихи. Подобные компановки господствовали в большинстве популярных изданий Пушкина. Следует отметить, что и академическое издание вводило в основной текст компановки черновиков, сохраняя транскрипции в примечаниях. Между тем дефект этих компановок был очевиден. Не будем останавливаться на основном, вызывавшем возражения, — на

произволе. Этот произвол есть ошибка редакторов, не достаточно критически относившихся к делу. Компануя черновики, редакторы руководились не всегда здоровым поэтическим вкусом. Приведу лишь, как иллюстрацию, два примера подобной работы, произведенной В. Брюсовым, чтобы этими примерами оправдать нападки со стороны приверженцев транскрипционного метода.

У Пушкина есть стихотворение 1828 г. „Всем красны боярские конюшни“, не совсем исправно напечатанное в академическом издании (т. IV, стр. 277). Руководствуясь текстом этого издания, Брюсов усматривает в нем ошибки, которые исправляет, исходя из своего понимания размера этого стиха, нисколько не считаясь с рукописью, к которой он считает излишним обращаться.

Приведу несколько стихов из этого произведения в подлинной редакции, в издании Академии и в переделке Брюсова:

Ах ты старый конюх [неразумный]
Разгадаешь ли, старый, загадку?
Полюбил красну девку младой конюх
Младой конюх, разгульный парень —
Он конюшни ночью отпирает
Потихонько воронова седлает,
Полегонько выводит за вороты.

(См. сб. „Атеней“, III, 1926, стр. 42.)

В академическом издании:

— Ах ты, старый конюх (неразумный)
Загадать ли (тебе), старый, загадку?
Разгадаешь ли, старый, загадку?
Полюбил красну девку младой конюх,
Младой конюх, разгульный парень —
Он конюшню ночью отпирает,
Потихоньку воронова седлает,
Полегоньку выводит за ворота.

(Т. IV, стр. 278.)

И вот редакция В. Брюсова:

— Ах, ты, старый конюх, неразумный!
Загадать ли с т а р о м у загадку?
Разгадаешь ли, старый, загадку?
К а к в л ю б и л с я в красну девку конюх,
Младой конюх, р а з у д а л ы й парень;

Он конюшню ночью отпирает,
Потихоньку [о н к о н я] седлает,
Полегоньку в о д и т за ворота...

(„А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений."
Т. I, ч. 1, М., 1920, стр. 287.)

Эту переделку Брюсов мотивирует так: „Рукопись черновая, многое зачеркнуто, восстановлено предположительно, согласно с размером стихов (5-стопный хорей)".

Другой пример. В описании пушкинских автографов, сделанном Якушкиным, напечатано следующее место из тетради № 2371, лист 16 об.:

„Ст[арый] поэт. Благодарю за привет ты почитаешь во мне старость, а не гений, он угас [наверху страницы есть зачеркнутый стих, передающий часть этой фразы: но вы во мне почтили годы]...

„ . . . [1] Мы почитаем в тебе твою славу.

[1] Название собеседника старого поэта не разобрано. *Прим. В. Якушкина* (Н. В. Яковлев сообщил мне, что слово это следует читать „Юноша"). Следует оговорить, что запись Якушкина не вполне и неисправно передает подлинный текст.

В действительности в автографе Пушкина имеется следующее: наверху страницы справа какой-то перечень: „Прежняя любовь. Пир поэтов. Деревня". — Быть может, „Пир поэтов" и есть тот замысел, программу которого развивают эти заметки. — Далее среди прочего зачеркнутый стих „Но вы во мне почтили годы", за которым непосредственно следует черновой набросок, приблизительно следующего содержания:

Волненьем жизни утомленный
Оставя заблуждений путь
Я сердцем алчу отдохнуть
И близ тебя, мой друг бесценный

Тебе принес

Ниже мы читаем (вычеркнутое в прямых скобках):

[Юноша. Председатель пира (?) тебе и первая чара etc]

Ст. поэт благодарю за живость (?) — ты почитаете (так!) во мне старость, а не гений — он угас —

Юноша [Мы] почитаем в тебе твою славу.

Ст. поэт что слава? я ею насладился, но она прошла — другие времена другие вдохновенья другой поэт

I) Спой нам что-нибудь — что к вам буд

На этом автограф обрывается. По соседству с этой записью имеется дата — 25 июня (вероятно 1828 года).

„Ст. поэт. Что слава? я ею насладился, как просил... Другие времена, другие вдохновенья, другой поэт...

„Спой нам что нибудь..." („Русская старина", 1884, июль, стр. 41).

В. Брюсов печатает:

Программа стихотворения

Старый поэт.

Старый поэт	Благодарю [вас] за привет, Но вы во мне почтили годы, Не гений: он угас . . . . . .
[Голо]с]	. . . . Мы почитаем В тебе твою . . . . . славу.
Старый поэт	Что слава? . . . . *Я ею насладился, как просил.* Другие времена, другие вдохновенья. Другой поэт . . . .
[Голос]	. . . . Спой Нам *что-нибудь* . . . .

(„А. С. Пушкин", стр. 295.

Эта композиция сопровождена примечанием: „В автографе диалог изложен *прозой*, как программа стихотворения, и дан лишь один стих, второй. Однако эта проза почти сплошь разлагается на размерные (ямбические) строки: нами добавлено только одно слово („вас") и не пропущено ни одного. Напечатано прозой в 1884 г.; стихами — в нашем издании *впервые*".

Ясно, что Брюсов здесь сделал двойную ошибку. Основания, из которых он исходил, ложны. Так, в применении к первому стихотворению Брюсов упустил из виду, что кроме пятистопного хорея (у Пушкина необычного) существуют еще вольные размеры (для Пушкина характерные) и данное стихотворение и написано именно вольным размером типа размера „Песен западных славян" и не было необходимости его переделывать. Во втором случае Брюсов увлекся легкостью извлечения из прозы фрагментов ямбических стихов. Насколько это легко, доказывает хотя бы то, что из его собственного примечания можно извлечь такие ямбические стихи:

Изложен прозой, как программа
Стихотворения, и дан . . .
Размерные (ямбические) строки . . .
И не пропущено ни одного . . .

Дополняя текст по произволу точками, мы любую прозу сможем переделать в подобные „стихи“.

Но главное — не в этих частных заблуждениях В. Брюсова, а в основной его идее о том, что можно поправлять произведения издаваемого автора. Мотивы к этим поправкам возникают тогда, когда перед редактором черновой текст, но это еще не значит, что приемы Брюсова есть приемы изучения черновиков. Как показывают эти два примера, он и не пытался обращаться к черновикам, предпочитая предаваться своим личным вымыслам и своей творческой фантазии.

Брюсов не одинок в этом методе компановки и присочинения, но нельзя отождествлять его приемов с приемами Анненкова, извлекавшего из черновиков более или менее связное чтение без всяких творческих экспериментов. Ошибки Анненкова — только ошибки, которые возможны в применении любого метода, в то время как у Брюсова самые ошибки возведены в своеобразный метод. Большой материал по произвольным компановкам собран в книге М. Л. Гофмана „Первая глава науки о Пушкине“.

Именно опасность творческого произвола и создала сильную оппозицию со стороны „транскрипционистов“, и тот же Гофман по поводу „Евгения Онегина“ писал: „Полная критика чтения вариантов и дополнения к ним могут быть даны *только* транскрипцией всех черновых и чистовых рукописей“.

Но здесь как раз мы имеем дело со злоупотреблениями методом, а не с его внутренними дефектами.

Вернемся к вопросу о внутренних дефектах компановок черновиков. Дефекты эти состоят в следующем:

1) Компануемый текст производит впечатление законченного, обработанного текста, в то время как черновики вообще представляют собою только некоторый, не сведенный материал, который сам автор еще не признал созданным произведением. Выражаясь фигурально, по отношению к черновику еще не было „акта приемки“, в то время как компановка производит впечатление, что акт этот был совершон.

2) Компановка не передает всего чернового материала, так как она снимает какой-то один слой работы, в то время как самый черновик свидетельствует о некотором процессе, являясь документом творческого движения.

Между тем выдвигаемый против компановки универсальный принцип транскрипции вряд ли восполняет недостатки ее. В самом деле, если транскрипция не дает впечатления законченности произведения, то достигается это, собственно говоря, дефектами самой транскрипции — ее неудобочитаемостью.

Действительно, транскрипция весьма трудна для прочтения, и поэтому ни один исследователь не ограничится транскрипцией, если может обратиться к оригиналу или, в крайнем случае, к его факсимиле. Транскрипция облегчает прочтение отдельных слов, но чтение документа в целом по транскрипции значительно труднее, чем по оригиналу, где самое направление строк, характер написания отдельных слов, цвет чернил и т. п. дает ряд указаний, помогающих разобраться в соотношении частей написанного. Никакой типографский набор не передаст тонкостей рукописного письма, часто весьма существенных для понимания целого. В автографе мы прямо видим, написано ли все сразу или писалось в несколько приемов. Незначительные отличия в характере почерка могут дать опору глазу в разборе текста. Типографский шрифт все выравнивает.

С другой стороны, транскрипция тоже весьма мало помогает уяснению творческого процесса, так как дает все сразу, в одинаковом виде, без указания последовательности. Она не менее статична, чем компановка.

Вообще — нельзя думать, что каким-нибудь *одним* воспроизведением можно исчерпать все данные черновика. Чтобы восстановить творческий процесс, засвидетельствованный черновиком, необходимо этот черновик изучить. А перед задачами изучения отступают на второй план способы воспроизведения. М. Л. Гофман справедливо указал (на примере выше приведенной „Гречанки"), что транскрипции не достаточно. Но вряд ли можно согласиться, что транскрипцию можно пополнить каким-то „описанием". Нужно не внешнее „описание", а именно изучение.

Увлечение транскрипцией, будто бы решающей все вопросы, даже если к ней присоединено описание, есть плод увлечения дурным „объективизмом", который по существу есть отказ от критического изучения и подмена его механическим воспроизведением документа.

В чем же суть изучения черновика? Всякий черновик представляет сочетание двух явлений: 1) какого-то достигнутого результата и 2) творческого пути, которым автор к этому результату подошел.

Таким образом изучение черновика сводится к выделению из него „основного текста“ и к установлению тех изменений в словесной ткани, которые совершались вокруг этого основного текста.

Остановимся на первом вопросе. Как выделить основной текст автографа? Сторонники абсолютного объективизма, во избежание „произвола“, рекомендуют читать „по незачеркнутому“, не признавая никаких других средств установления этого текста. Нельзя сказать, что за этим способом не скрывается некоторой доли разумного метода. В самом деле, зачеркивание есть знак того, что зачеркнутое отброшено автором. Но не следует забывать, что это только знак, но не само существо дела. Принципы критического изучения и заставляют выяснить немедленно на документе вопрос, чему именно соответствует этот знак и зачем в каждом данном случае поэт зачеркивает написанное.

Зачеркивание только тогда имеет значение завершонного акта, когда зачеркнутое или чем-нибудь заменяется, или совершенно устраняется из состава произведения, но так, чтобы оставшиеся части произведения составляли нечто целое (я оставляю в стороне случай сознательного „раздробления“ произведения, когда его незаконченность поставлена в качестве художественной цели самим автором). Но бывает иное зачеркивание, отражающее колебание творческой мысли или отражающее недовольство написанным, но вовсе не отменяющее достигнутой редакции. Можно такое зачеркивание отметить знаком (напр. заключением зачеркнутого в прямые скобки), но нельзя устранять его из сводного текста. Подобное зачеркивание есть акт критической оценки написанного, а не творческой эволюции текста.

Вообще, основной текст должен быть получен не механическим отбором, а путем анализа написанного. Изучая черновик, мы обнаруживаем, в какой стадии он дает наиболее завершонную редакцию. Ее и примем за основной текст. Тогда из позднейших изменений могут быть введены только

независимые варианты, исправляющие отдельные места. Но недоделанные *связанные* варианты, только разрушающие текст, должны быть отвергаемы. Судить же о связанности и законченности поправок мы можем только путем внутреннего анализа, а отнюдь не механического созерцания документа.

Приведу в качестве иллюстрации один пример. В одной из отброшенных строф VII главы „Евгения Онегина" Пушкин первоначально написал следующие стихи:

Убив неопытного друга
Томленье сельского досуга
Не мог Онегин перенесть —
Решился он в кибитку сесть —

Помимо прочих изменений, внесенных в эти стихи, Пушкин решил заменить слово „перенесть" словом „одолеть". Но тем самым уничтожался и следующий стих, рифмующий со словом „перенесть". Пушкин его зачеркивает. Зачеркивание это, очевидно, *связано* с заменой слова „перенесть" через „одолеть". Но взамен зачеркнутого стиха Пушкин не нашел ничего. Таким образом начатое им исправление осталось незаконченным, и вместо улучшения редакции оно лишь разрушило ее законченность. Следовательно, в выработке основного текста позволительно стихи эти читать так:

Не мог Онегин [перенесть] —
[Решился он в кибитку сесть] —

и ни в коем случае недопустимо чтение, предлагаемое исследователем данного матерьяла:

Не мог Онегин одолеть —
[Решился он в кибитку сесть].

Такое чтение навязывает Пушкину неверную рифму, которой поэт не совершал („одолеть"—„сесть").

Вообще, в извлечении основного текста есть опасность совмещения (контаминации) разных редакций, причем это совмещение бывает двух родов: или совмещаемые части приходят в противоречие (как в данном случае), или совмещаются параллельные варианты. Выше приведенный случай академического чтения стиха Пушкина „Блажен кто счастлив"

есть пример второго — сопоставление параллельных вариантов, насильственная тавтология. Вот другой пример такой же тавтологии. В одной строфе к „Евгению Онегину“ Пушкин сперва написал:

Меня молва не пощадила.

Этот стих подвергался сложным переделкам. В некоторый *момент он был дан только* словами:

Молва не пощадила —

с тем, чтобы среднее слово стиха было подыскано. Пушкин подыскивал несколько окончаний, каждый раз исключавших слова „не пощадила“, среди них: „не раз меня чернила“, вариант отброшенный, и „играя очернила“ — оставшийся.

В издании сочинений Пушкина „Просвещения“ вместо одного стиха здесь дано два:

Молва, играя, очернила
Не раз меня не пощадила.

Очевидно, избегать таких ошибок можно лишь обращая наибольшее внимание на общую композицию произведения, а не только на прочтение отдельных слов.

В этом отношении при изучении стихотворений полезно напр. предварительно выяснить строфу. Именно путем анализа строфы „Евгения Онегина“, состоящей из 14 стихов, определенным образом рифмованных (*A b A b C C d d E f f E g g*), М. Л. Гофману удалось правильно прочесть некоторые строфы, окончательно искаженные его предшественниками, не обратившими должного внимания на то, что изучавшиеся ими черновики *должны были* укладываться в данную строфическую форму. Вот пример такого восстановления. В издании „Просвещения“ одна из черновых строф дана в таком виде:

Мы — *точно пасынки природы:*
Питомцы вечной непогоды,
С зимою только дружны мы.
Не шум дубрав, не тень, не розы,—
Снега, трескучие морозы,
... в удел нам отданы.
Метель, свинцовый свод небес,
Безлиственный, сребряный лес,

Пустыни ярко-снеговые,
Где свищут подрезы саней
По следу ухарских коней
..... средь ночей,
Кибитки, песни удалые,—
Вот наша область, наша слава!
А дома...
Двойные стекла, банный пар,
Халат, лежанка и угар.

Дело в том, что часть стихов этой строфы Пушкин заменил вариантом, не зачеркнув первоначально написанного. Приведенное чтение контаминировало эти варианты, усугубив порчу текста невнимательным анализом построения строфы.

М. Гофман, изучавший последовательность изменений, внесенных Пушкиным в текст, получает совершенно стройную и подлинную строфу:

Что наше северное лето
Карикатура южных зим
Мелькнет и нет — известно это —
Хоть мы признаться не хотим —
Не шум дубрав, не тень, не розы
В удел нам отданы морозы —
Метель, свинцовый свод небес,
Безлиственный сребристый лес —
[Пустыни] ярко [снеговые]
Где свищут подрезы саней
Вот слава пасмурных ночей
Кибитки, песни удалые,
Двойные стекла, банный пар —
Халат лежанка и угар.

Для извлечения основного чтения черновика полезно бывает справляться с другими автографами, если черновик продолжал обрабатываться автором. Иногда беловой список помогает разобраться в сокращенных обозначениях, ясных для автора, но не всегда понятных для постороннего.

Этот основной текст, являющийся в результате общего анализа рукописи, является отправным моментом для изучения остальных вариантов. Здесь необходимо установить параллельные варианты к отдельным словам текста, отброшенные и не отразившиеся в основном тексте проекты отдельных мест и т. п. Особо должны быть обследованы варианты, нанесенные позднее установленного текста.

Приэтом необходимо, путем внешнего обследования текста, выяснить, писался ли черновик одновременно или разновременно. Если есть основания считать, что он писался в несколько приемов (напр. на чернилах — карандашные пометки и т. п.), то каждый слой должен быть изучен отдельно.

Во всяком случае, последовательность вариантов и степень их взаимной связанности — вот руководящие вопросы в анализе черновика.

Предыдущие замечания сделаны в том предположении, что в черновике не заключается некоего *отправного* текста и что он отражает только поиски связного текста. Однако бывает и тот случай, что начальный текст сразу представляется автору, он его набрасывает и на нем начинает работать. Это особенно типично для черновиков прозаических, где нет таких трудностей, как в стихах, в самой формулировке текста. Так, в частности в черновиках Достоевского именно этот первый, непосредственно наносимый слой и является наиболее сведенным и законченным. Поправки имеют задачей не только дать окончательную форму, но и наметить направление, в котором надлежит переработать соответствующее место. Очень часто именно эти поправки бывают незакончены. Например в черновике „Преступления и Наказания" мы видим на 48-й странице „Записной Книжки № 2" (Центрархив. См. „Красный Архив", 1924, т. VII, стр. 152, факсимиле-автотипия): первоначально было: „я стал всё пихать в эту дыру под бумагу. Заметно не было, но место было дурное". В пределах этих слов введены следующие поправки: после слова „бумагу" вписано: „странно мне было самому на это всё кучу смотреть поскорей бы уж с глаз долой". К этому в свою очередь приписано: „и я рад был что запихал это всё но быть м.". Здесь приписка обрывается и согласования с текстом не получается. Далее имеются согласованные с текстом поправки: после „не было" — „потому что угол был очень темен" и после „место"—„выбрано".

Как видим из этого, первоначальный текст представлял бо́льшую законченность, чем текст последний.

Очевидно, именно первый слой должен быть выделен в качестве основного, а дальнейшие наслоения даны в виде вариантов. Поэтому правильно поступил А. С. Долинин, дав в своем издании черновика „Кроткой" именно первую редакцию

в качестве основной (см. сборник „Достоевский, статьи и материалы“, II, 1925); с другой стороны, трудно согласиться с И. И. Гливенко, который делает попытку извлечения именно последней редакции из черновика „Преступления и наказания“ („Красный Архив“, т. VII, 1924).

Главным затруднением в выделении первоначального слоя чернового текста является разрешение вопроса, какие поправки *нанесены* на первоначальный текст, и какие — вызваны поисками именно этого первоначального текста. Напр., на той же странице черновика „Преступления и Наказания“ мы читаем следующее: „Машинально достал я со стула мою осеннюю шинель которая тут“. Последние два слова зачеркиваются, над ними надписывается: „теплую но всю“, и фраза продолжается: „в лохмотьях“. Ясно, что слова „которая тут“ относятся к нереализованной, несуществующей редакции фразы, и первая сведенная редакция будет: „теплую но всю в лохмотьях“. Таким образом данное исправление входит в состав начальной редакции.

Вообще говоря, в случае, если основной редакцией приходится избрать первый слой работы, то здесь для решения вопроса, что относится к этому первому слою, помимо наблюдения характера почерка, цвета чернил и т. п., приходится применять следующее соображение: можно устранять все исправления кроме тех, устранение которых дает незаконченную, несогласованную и не имеющую полного смысла редакцию. Отступать от этого можно только в том случае, когда имеются твердые основания для утверждения, что в первой редакции эта невязка была, по недосмотру ли автора или по недоработанности текста. Такие случаи встречаются в стихотворных текстах, где первоначальная редакция не дает полного стиха („ненайденного“ автором).

Подобный метод выделения двух редакций — исходной и последней — должен применяться и ко всем последующим рукописям, вплоть до окончательной беловой.

Если есть возможность, каждую промежуточную рукопись необходимо проверять той, с которой она сделана. При переписке часто наблюдаются описки, даже если переписывает сам автор. В случае же, если промежуточные рукописи получаются путем копирования кем-нибудь другим предыдущей (случай

Л. Н. Толстого), описки совершенно неизбежны, а потому о *подлинном* тексте приходится судить не по данному документу, а по его источнику.

Кстати, авторские описки — довольно типичное явление. По большей части эти описки просто искажают слово (напр. у Пушкина „побруем" вместо „попробуем" — в „Домике в Коломне"), и их легко разгадать. Хуже, когда подобные описки встречаются в очень черновом тексте, где вообще чтение многих слов гадательно. Однако есть описки худшего качества. По своей природе они очень близки к опечаткам и появляются в силу тех же условий. Вот в частности обычный пример — повторение какого-нибудь слова, вместо другого. У Пушкина это встречается часто в рифмах. Напр. в „Страннике" в беловом тексте читаем:

И вот о чем крушусь; к суду я не готов
И смерть меня страшит.
— Коль жребий твой готов
Он возразил, и ты так жалок в самом деле...

Если обратиться к черновику, то там мы читаем: „Коль жребий твой таков". Повторение слова „готов" есть, конечно, описка. В рукописях „Евгения Онегина" имеются случаи:

За их естественную брань (следует „грань")
До глубины промчалась брань

или:

Хвала тебе, седой Кавказ,
Онегин тронут в первый Кавказ (вместо „раз");

или (в „Графе Нулине"):

Как сильно колокольчик дальной
Порой волнует сердце дальной (вместо „нам").

Однако иногда вместо одного слова пишется другое по какой-нибудь случайной ассоциации. Так, в черновике стихотворения „Кавказ" в стихе, соответствующем стиху окончательной редакции:

Теснят его грозно немые громады

вместо слова „громады" читаем „гробами". При отсутствии белового текста было бы трудно догадаться, вместо какого слова это „гробами" написано.

В поэме „Кавказский Пленник“ в чистовом автографе Пушкиным допущена описка. Вместо стиха:

Живи! и пленник оживает (часть I, ст. 132)

Пушкин написал:

Живи! и путник оживает.

Эта описка осталась своевременно незамеченной и попала в первое издание поэмы, хотя явно противоречила смыслу контекста. Она была исправлена в позднейших изданиях, вышедших при жизни Пушкина.

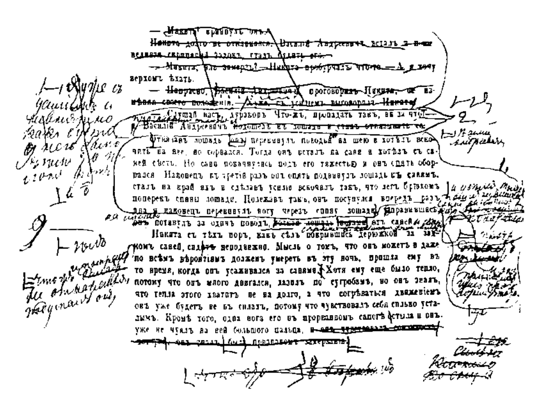
Было бы излишним педантизмом, извлекая из автографа *основной текст, вводить туда описки автора, но из осторожности следует* их всегда оговаривать, как бы грубы и очевидны подобные описки ни были, так как нередко бывают ошибки в самой расшифровке описок. Приведение подлинного начертания укажет, что здесь есть возможность неверного прочтения.

Законченный текст.

Вообще говоря, законченный текст приурочивается к выходу произведения в свет в печати. Авторы обычно разрешают себе крупную окончательную работу в корректуре. Некоторые совершенно „ломают“ корректуру, тем самым заставляя при исправлении всё перебирать наново. Таковы, напр., были корректуры Бальзака, который почти наново переделывал свои произведения после сдачи их в набор. Для некоторых — только печатная форма окончательно „ощутима“, только читая набранный текст своего произведения, они могут подвергать его окончательной отделке. Приблизительно такова была, напр., работа г-жи де-Сталь, о которой сын ее пишет: „Г-жа де-Сталь во всех своих произведениях придерживалась одного рабочего распорядка, от которого никогда не отклонялась. Она в один прием набрасывала весь черновик предпринятого труда, план которого был ею задуман, не возвращаясь к написанному, не прерывая течения своих мыслей иначе как для дополнительных исследований, вызывавшихся природой избранного предмета. Закончив первую редакцию, г-жа де-Сталь ее целиком переписывала своей рукой, и, не обращая внимания на стили-

стическую правильность, она меняла формулировку своих мыслей и часто их распределяла по-новому. Эта вторая работа перебелялась переписчиком, и только на копии, а часто даже на печатных оттисках, она производила отделку стиля" (Предисловие издателей к „Considérations sur la Révolution Française", 1818 г.).

Точно так же перерабатывал в корректуре свои произведения Лев Толстой. Вот факсимиле корректуры „Хозяина и Работника":



верхомъ ѣхать.

— Слушай насъ, дураковъ. Что-жъ, пропадать такъ, ни за что.

Василiй Андреевичъ

Отвязавъ лошадь, онъ перекинулъ поводья на шею и хотѣлъ вскочить на нее, но сорвался. Тогда онъ всталъ на сани и хотѣлъ съ саней сѣсть. Но сани покачнулись подъ его тяжестью и онъ опять оборвался. Наконецъ въ третiй разъ онъ опять подвинулъ лошадь къ санямъ, сталъ на край ихъ и сдѣлавъ усилiе вскочилъ такъ, что легъ брюхомъ поперекъ спины лошади. Полежавъ такъ, онъ посунулся впередъ разъ, два и наконецъ перекинулъ ногу черезъ спину лошади, поправившись,

онъ потянулъ за одинъ поводъ, отъ саней

Никита съ тѣхъ поръ, какъ сѣлъ покрывшись дерюжкой за задкомъ саней, сидѣлъ неподвижно. Мысль о томъ, что онъ можетъ и даже по всѣмъ вѣроятiямъ долженъ умереть въ эту ночь, пришла ему въ то время, когда онъ усаживался за санями. Хотя ему еще было тепло, потому что онъ много двигался, лазилъ по сугробамъ, но онъ зналъ, что тепла этого хватитъ не на долго, а что согрѣваться движенiемъ онъ уже будетъ не въ силахъ, потому что чувствовалъ себя сильно усталымъ. Кромѣ того, одна нога его въ прорванномъ сапогѣ застыла и онъ уже не чуялъ на ней большого пальца,

Авторская корректура „Хозяина и Работника".

Понятно, эта манера — не единственная. Были авторы, не касавшиеся корректур. Так, для нас ничего неизвестно о работе над корректурой Пушкина. Может быть, это объясняется тем, что весьма большая часть его произведений печаталась без его непосредственного наблюдения и потому он привык доводить до окончательной точности свои произведения до сдачи их в печать.

Что касается работы автора над первым изданием, то по большей части она ничем на отличается от его работы над

рукописью. Но рукопись была его личным достоянием. Издание же открывает доступ посторонней воле. На-ряду с авторскими изменениями необходимо учитывать еще изменения посторонние. В общем они сводятся к трем источникам: 1) искажения, вызванные самим процессом печатания книги, 2) изменения, внесенные цензурой, и 3) изменения, внесенные редакторами.

Что касается первого рода изменений, то они в достаточной мере были освещены в первой части настоящей книги.

Цензура составляет одну из страниц административной истории, и здесь я коснусь ее лишь попутно, так как обследование цензурных материалов могло бы далеко увести нас от темы настоящей работы вглубь чисто исторических вопросов. При анализе цензурных изменений всегда надо учитывать исторический момент и точно уяснять, что именно запрещалось в эпоху издания той или иной книги. Как известно, многие произведения нашей классической литературы были сильно искажены цензурой. Так, у Пушкина некоторые вещи были совершенно запрещены („Медный Всадник"), некоторые подверглись глубоким изменениям, напр. „Борис Годунов"). Такое произведение, как „Кавказский Пленник", подверглось очень строгой цензуре в первом издании. Некоторое ослабление строгостей позволило автору восстановить воспрещенные места в последующих изданиях. Суровее *оказалась посмертная цензура, и, напр.*, Анненков в своем издании 1855 г. был принужден некоторые произведения, напечатанные в начале литературной деятельности Пушкина, перепечатывать в измененном цензурой виде.

Наличие цензуры вызвало следующие явления: 1) изменение „опасных" мест с целью избежания цензуры, 2) переделку самим автором мест, искаженных цензурными правками.

В первом случае авторы иногда пользовались невежеством цензуры, чтобы сделать вводимые изменения совершенно явными. Так, в послании „К Языкову" (1824) у Пушкина имеются стихи:

Но злобно мной играет счастье:
Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье
Уснув, не знаю, где проснусь...

В виду полной нецензурности этих стихов Пушкин в третьем стихе написал: „Куда подует *непогода*“, и так эти стихи и были напечатаны, хотя явное отсутствие рифмы (счастье — непогода) сразу указывало на какую-то переделку, а слово „счастье“ подсказывало и искомую рифму „самовластье“. Таким образом Пушкину удавалось одновременно и обойти цензуру и дать все указания на подлинный текст.

Но не всегда подобный прием спасал положение. Иногда приходилось выкидывать стихи, заменяя их точками. Затем бдительная цензура обратила внимание и на эти точки и стала запрещать печатать строки точек. Одно время приходилось или делать примечание, что точки поставлены самим автором, или устранять их, так как и подобные примечания цензурой запрещались. Так были устранены точки, вовсе не имевшие „неблагонамеренного“ происхождения, и в повторных изданиях пушкинских поэм исчезли строки точек, имевшие чисто художественное значение „большой паузы“. Впрочем здесь цензурные требования менялись изо дня в день, а иной раз и от одного цензора к другому. Недаром некоторые цензора приобрели себе громкую славу нелепостью своих придирок.

Под понятие автоцензуры следует ввести не только исправления, вызванные необходимостью предупредить цензуру, но также и соображения временного, житейского порядка, заставляющие автора устранять из произведения намеки, слишком понятные для современников, на интимные факты жизни поэта и знакомых ему лиц. Это соображения того же порядка, как и те, которые заставляют „бронировать“ свою переписку или дневники от слишком раннего их опубликования. Известны вклады в наши архивы разных подобного рода документов, с условием вскрыть их через значительный срок (иногда до ста лет). Однако самое указание на какой-то срок (обыкновенно — много значительнее, чем то вызывается необходимостью) показывает, что вкладчики считают причины, препятствующие опубликованию доказательств, временными.

Иногда цензура вызывает на творческую переработку произведения в целом или в части. Приэтом писатель иногда авторизует новую редакцию, отказываясь от первоначальной, по соображениям чисто художественного порядка. Таков пример одного места из „Кавказского. Пленника“. Относительно

цензурных изменений в этой поэме мы *узнаем из письма* Пушкина Гнедичу 27 июня 1822 г.: „Но какова наша Цензура? признаюсь, никак не ожидал от нее таких больших успехов в эстетике. Ее критика приносит честь ее вкусу. Принужден с нею согласиться во всем: *Небесный пламень* слишком обыкновенно; *долгий поцелуй* поставлено слишком *на выдержку* (trop hasardé); *его томительную негу вкусила тут она вполне* — дурно, очень дурно — и потому осмеливаюсь заменить этот Киргиз-кайсацкий стишок следующими: *какой угодно*

поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.
Рука с рукой, унынья полны
Сошли ко брегу в тишине —
И Руской в шумной глубине
Уже плывет и пенит волны,
Уже противных скал достиг,
Уже хватается за них
Вдруг и проч.

„С подобострастием предлагаю эти стихи на рассмотрение Цензуры — между тем поздравьте ее от моего имени — конечно иные скажут, что эстетика не ее дело; что она должна воздавать Кесарево Кесарю, а Гнедичево Гнедичу, но мало ли что *говорят*".

О другом изменении узнаем из письма Пушкина Вяземскому 14 октября 1823 г.:

„Не много радостных *ей дней*
Судьба на долю *ниспослала.*

„*Зарезала меня* Цензура! *Я не* властен *сказать, я не должен* сказать, я не смею сказать *ей дней* в конце стиха. Ночей, ночей—ради Христа, *ночей Судьба на долю ей послала.* То ли дело: *ночей,* ибо днем она с ним не видалась — смотри поэму. И чем же ночь неблагопристойнее дня? которые из 24 часов именно противны духу нашей Цензуры? Бируков добрый малой, уговори его или я слягу".

Означенные здесь места относятся к следующим стихам: ч. I, ст. 182, первоначально:

Небесный пламень упоенья

во всех *изданиях:*

О первый пламень упоенья.

ч. II, ст. 116 и 117, первоначально:

Немного радостных ночей
Судьба на долю ей послала!

в 1-ом издании:

Немного радостных ей дней
Судьба на долю ниспослала!

В дальнейших изданиях восстановлено первоначальное чтение.

ч. II, ст. 267—268, первоначально:

И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.

в 1-ом издании:

И горький поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.

ч. II, ст. 269—274, первоначально:

Его томительную негу
Вкусила тут она вполне.
Потом рука с рукой ко брегу
Сошли — и руской в тишине
Ревущей вверился волне.
Плывет и быстро пенит волны.
Живых надежд и силы полный
Желанных скал уже достиг,
Уже хватается за них...

Во всех изданиях приведенная выше переработка. Она свелась к исключению двух стихов, что вызвало исчезновение рифмы к „брегу". В соответствующем стихе Пушкин переделал конец стиха, который стал оканчиваться на „полны", что в свою очередь потребовало устранения стиха „Живых надежд и силы полный"...

В издании 1828 года Пушкин получил возможность восстановить цензурные искажения. В двух местах он восстановил первоначальный текст, в двух сохранил изменения, введенные в первое издание. Очевидно, замечания цензуры послу-

жили стимулом к изменениям, от которых Пушкин не счел нужным отказаться [1].

Впрочем, обыкновенно цензурное вмешательство вызывает протест. Так, театральная цензура заставила Островского переменить развязку пьесы „Свои люди — сочтемся". Островский так говорил про эту работу: „Чувство, которое я испытывал, перекраивая «Своих людей» по указанной мерке, можно сравнить только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу".

Кстати необходимо отметить существование особой театральной цензуры помимо общей. Пьесы для постановки на сцене подвергались новому цензурному просмотру, гораздо более строгому, чем при отдаче произведения в печать. Таким образом довольно часто напечатанные пьесы допускались к представлению лишь при условии частичных исключений и переделок, а то и вовсе запрещались. В первом случае авторы часто соглашались на исключение отмеченных цензурой мест не только в сценическом экземпляре, но и в печати, чтобы получить „безусловное" разрешение пьесы и тем самым облегчить ее постановку (в ином случае театру необходимо было доказывать, что он сделал требуемые цензурой изменения текста, что было затруднительно в провинциальных постановках).

Многие пьесы русского репертуара обязаны историей своего текста вмешательству театральной цензуры. Такова, напр., история лермонтовского „Маскарада", который имел три редакции: „Первая не дошла до нас ни в рукописи ни в печати; сведения о ней можно получить только из отзыва цензора Ольдекопа. Она состояла из 3-х актов и оканчивалась *отравлением Нины*. Представленная в цензуру в 1835 году, она была возвращена «для нужных перемен»; цензор писал, что сцена, где Арбенин бросает в лицо князю карты, должна быть изменена. «Я не могу понять, как автор мог бросить

[1] Приведенную справку я отнюдь не считаю окончательно исчерпывающей вопрос о том, какую редакцию следует признать подлинной. Привожу ее просто в форме иллюстрации. Вообще можно привести много примеров, когда и при изменившихся цензурных условиях писатель пренебрегает восстановлением цензурой искаженных мест. Таков случай И. С. Тургенева.

вызов костюмированным в доме Энгельгардов». В январе 1836 года «Маскарад» снова поступает в цензуру уже с прибавлением четвертого акта. Важно отметить, что в первоначальный замысел Лермонтова *не входило наказание* Арбенина и прибавлено оно из цензурных соображений. Это вынужденное добавление отразилось на композиции всей драмы. Но и в этот раз она цензурой не пропущена; Ольдекоп пишет: «Желание графа Бенкендорфа, чтобы пьеса оканчивалась примирением между г-жею и г-ном Арбениными, не выполнено поэтом. Остались те же неприличные нападки и дерзости против высшего общества». Важно отметить также необыкновенную настойчивость Лермонтова, упорное его желание видеть свою драму на сцене. Он очень беспокоится об ее участи, пишет Раевскому о своих опасениях и после второй неудачи снова поспешно принимается за переделку, не останавливаясь даже перед полным разрушением основного замысла и формы. Третья редакция, представленная в том же году под названием «Арбенин», имела пять актов. Отзыв о ней дан снисходительный: «Ныне пьеса представлена совершенно переделанная, только 1-е действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены». Но однако желание Лермонтова видеть, во что бы то ни стало, свое детище на сцене не исполнилось — постановка снова не была разрешена" (З. С. Ефимова, „Из истории русской романтической драмы «Маскарад» Лермонтова", сб. „Русский романтизм", Л., 1927, стр. 29—30).

Цензурное вмешательство, помимо всего прочего, обычно понижает степень достоверности текста. Исключенные цензурой места часто бывает не легко восстановить. Точно так же бывает не легко установить самый факт вмешательства цензуры. Так, редактор Баратынского полагал, что стихи его, первоначально читавшиеся:

И сладострастных осязаний
Живой язык употребил,

самим автором были изменены для печати заменой слова „осязаний" словом „лобызаний" (стихотв. 1830 г. „Сердечным нежным языком"). Между тем ныне опубликован документ, доказывающий, что изменение это введено цензурой (прото-

кол заседания Цензурного комитета 14 марта 1833 г. — „Литературный музеум", стр. 16). Точно так же отпадает существовавшее мнение, что Баратынский исключил из своего собрания сочинений свой перевод из Парни „Леда". В делах Главного цензурного комитета сохранилось указание, что пьеса эта исключена из издания „Стихотворений Евгения Баратынского" цензурой.

Иногда цензурная судьба произведения вызывала большие трудности к установлению подлинного текста произведения. В этом отношении характерна печатная судьба таких произведений, как „Горе от ума" и „Демон".

Но не только цензура вмешивается в дело автора, но *и редактор*.

В первую очередь следует указать на журнального и газетного редактора, которые иногда сильно изменяют текст печатаемых в их органах произведений. Что касается газеты, то там это проявляется особенно резко. Спешность работы, связанность газеты ее направлением заставляет делать изменения, не согласуясь с мнением автора. Газетные редакторы считают возможным не только „поправлять" или сокращать присланный им материал, но иногда и прибавлять своего.

Менее опасно бывает вмешательство редакторов журналов и сборников, хотя и здесь случаются редакторы очень своевольные. Таким своеволием отличался в 30-х годах редактор журнала „Библиотека для чтения" Сенковский. О нем писал Гоголь: „В «Библиотеке для чтения» случилось еще одно, дотоле неслыханное на Руси явление. Распорядитель ее стал перепpавлять и переделывать все почти статьи, в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявлял об этом сам довольно смело и откровенно. «У нас, — говорит он, — в Библиотеке для чтения не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем; иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками». Такой странной опеки до сих пор на Руси еще не бывало. Многие писатели начали опасаться, чтобы публика не приняла статей, часто помещаемых без подписи или под вымышленными именами, за их собственные, и поэтому начали отказываться от участия

в издании сего журнала" („О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году").

Кроме редактуры журнальной мы часто встречаем в русской литературе примеры „дружеской редактуры", т. е. редакторского вмешательства в текст автора со стороны лица, которому автор поручил издание своего произведения. Так, в выше приведенных примерах цензурных изменений „Кавказского Пленника" редакции стихов, замененных по требованию цензуры, иногда принадлежали Гнедичу, наблюдавшему за изданием. Так эпитет „горький" поцелуй был поставлен Гнедичем, и об этом Пушкин узнал только после выхода в свет „Кавказского Пленника". Позже в произведения Пушкина вводил дружеские поправки Жуковский (так им подправлено стихотворение „Клеветникам России"), продолжавший свои исправления и после смерти Пушкина. Так напр., Жуковскому принадлежит редакция пушкинского „Памятника", где он произвел некоторые изменения, во избежание цензурных затруднений (ему же принадлежит и заголовок). Так, вместо „Александрийского столпа" Жуковский поставил: „Наполеонова столпа". Вместо строфы:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Жуковский напечатал:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

Эти стихи Жуковского в качестве подлинно пушкинских фигурируют на многочисленных памятниках Пушкину в разных местах.

Но не всегда это вмешательство друга-редактора вызывалось потребностью обойти цензурные затруднения. Очень часто соображения были чисто художественные и исходили из бескорыстного побуждения сделать услугу автору, печатая его произведения в более совершенной форме, чем они вышли из-под пера писателя. Тот же Жуковский дает в посмертном

издании сочинений Пушкина многочисленные примеры чисто художественной правки.

Иногда друзей на этот путь толкали сами писатели, поручая друзьям исправить ошибки. Так Гоголь, поручая Н. Я. Прокоповичу наблюдение за изданием сочинений 1842 г., просил его „действовать как можно самоуправней и полновластней“: „В двух-трех местах я заметил плохую грамматику и почти отсутствие смысла. Пожалуйста, поправь везде с такой же свободою, как ты перепрaвляешь тетради своих учеников. Если где частое повторение одного и того же оборота периодов, дай им другой и никак не сомневайся и не задумывайся, будет ли хорошо, — всё будет хорошо“.

Ярким примером таких дружеских исправлений является издательская деятельность И. С. Тургенева.

Особенно тяжело отразилась редакция Тургенева на тексте Фета. Эстетические воззрения Тургенева, требовавшего от поэзии ясности, были противоположны основам лирики Фета. Редактируя издание его стихотворений 1856 года, Тургенев систематически вытравлял чуждые ему особенности фетовского языка. Фет пишет об этом: „Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я несогласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но, по пословице «один в поле не воин», вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным“.

Так же своевольно отнесся Тургенев к изданию стихотворений Тютчева 1854 года, выходившему тоже под его редакцией. Здесь Тургенев выравнивал стихи Тютчева, уклонявшиеся от правил обычного стихосложения. Так напр., первая строфа стихотворения „Silentium“ читается в „Современнике“ 1836 г.:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои.
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно как звезды в ночи,
Любуйся ими — и молчи.

Издание 1854 года дает сглаженную форму:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят и зайдут оне
Как звезды ясные в ночи:
Любуйся ими и молчи.

Ритмические перебои, столь характерные для стиха Тютчева, систематически изгонялись Тургеневым из текста 1854 года.

Как видно из примера Жуковского, дружеская редактура распространялась иногда и на посмертные издания. Так Белинский, при жизни Кольцова издававший его стихи довольно исправно, в посмертном издании 1846 года произвел серьезную ломку, выправив заново многие стихотворения, при этом нисколько не считаясь с поэтическими приемами автора.

Помимо обычной судьбы произведений, поступающих в печать, необходимо особо оговорить судьбу драматических произведений, предназначающихся к постановке. Творчество Островского в этом отношении дает богатый материал для наблюдения над историей законченного текста драматических произведений.

Большинство пьес, написанных Островским, еще в период создания имели определенное назначение к постановке. Обычно написанная им пьеса одновременно готовилась к постановке в Москве и Петербурге и в то же время отдавалась печататься в журнал.

Для постановки пьесы необходимо было прохождение ее через репертуарный комитет и через театральную цензуру. Таким образом одновременно требовалось три экземпляра пьес. Кроме того необходимо было заготовить постановочные экземпляры, по которым пьеса разучивалась до появления ее в печати.

Закончив свою пьесу, Островский немедленно окружал себя переписчиками, которые готовили необходимое количество копий. Копии эти здесь же выверялись автором. При всей тщательности проверки, копии эти всегда в деталях расходились. Таким образом, вместо единого белового автографа, вообще говоря, мы имеем у Островского ряд

авторизованных и равноправных копий, не всегда согласованных между собою.

Основным текстом являлся текст, направляемый в печать, так как здесь, помимо авторизации списка, происходила обычно авторская правка корректур, которая вообще давала бо́льшие гарантии точности, чем рукописные копии.

Особую судьбу имел текст театральных копий. Островский, как опытный драматург, отлично сознавал, что не всё удачное в чтении выдержит испытание театральной постановки. Он знал сценические законы, которые не допускали длиннот. Эти „длинноты" он или сам вычеркивал в театральных экземплярах, участвуя на репетициях, или предоставлял это режиссеру, если тот пользовался его доверием.

Об этих сокращениях Островский писал Бурдину (20 апреля 1871 года): „Для сцены я часто свои пьесы сокращаю, что сделал и с комедией «Лес». Подробности, не лишние в печати, часто бывают лишними на сцене и вредят успеху пьесы, а следовательно и интересам автора. Если пьеса пропущена по печатному экземпляру, то все длинноты и несценичности в ней должны остаться...".

Отсюда следует обычное наличие театральной редакции, отличающейся от печатной сокращениями и вызванными ими переделками. В некоторых же случаях театральная редакция решительным образом расходится с редакцией печатной. Таков случай „Дмитрия Самозванца" Островского.

Есть основания предполагать, что в некоторых случаях Островский по недосмотру помещал в свое собрание сочинений не тот текст, который предназначался для печати и в свое время появлялся в журнале, а сценический. Эти сценические тексты размножались специально для театральных нужд литографским способом (особенно много издавала для театра литография Рассохина). Так дело обстоит с некоторыми пьесами, вошедшими в состав IX и X томов собрания сочинений, выходившего при жизни Островского (пьесы за время с 1874 по 1882 гг.).

Во всяком случае, историю сценического текста всегда следует принципиально отличать от истории печатного текста, по крайней мере для тех писателей, которые связаны со сценой и знали ее законы.

История печатного текста.

После выхода в свет произведения работа над текстом не прекращается. Если произведение перепечатывается при жизни автора, то обычно каждое новое издание сопровождается некоторой переработкой. Причины, вызывающие переработку произведения, бывают, с одной стороны, внешние, с другой стороны — внутренние, творческие. Внешними причинами являются замечания критики, к которой авторы, как бы они ни относились отрицательно к направлению критикующего их, все же обычно прислушиваются. Критические замечания наталкивают на новое осмысление произведения, обнаруживают стилистические погрешности и т. п. „Униженные и оскорбленные" Достоевского, „Отцы и дети" Тургенева, некоторые поэмы Пушкина дают картину частичных исправлений, вызванных критикой. Неуспех „Двойника" Достоевского в критике вызвал радикальную переработку его при повторном издании, вышедшем в свет через 20 лет после первого (в 1866 г.).

Внутренние причины могут быть разного порядка. Во-первых, самый творческий процесс не может считаться законченным с отдачей рукописи в печать. Автор продолжает думать о своем произведении, отыскивает новые возможности и пользуется следующим изданием для внесения в него своих исправлений.

С другой стороны, очень часто автор начинает печатать свое большое произведение прежде, чем оно доведено им до окончательной обработки. Так бывает с произведениями, печатающимися по частям в периодической печати, напр. в журналах. Иной раз первые главы бывают рассчитаны на несколько иное построение конца, чем это оказывается на самом деле. В повторном издании автор принужден согласовывать начало своей работы с целым, как она явилась в результате творческого процесса или под влиянием условий появляется в печати. Таков случай „Бесов" Достоевского. В журнальной редакции предполагалось включение в состав романа главы „У Тихона", где происходит чтение признания Ставрогина в мучащем его преступлении. На те признания, которые заключены в этой главе, имеются намеки в преды-

дущих главах. Глава эта была уже набрана, но, по свидетельству Страхова, ее „Катков не хотел печатать“ (Катков — редактор журнала „Русский Вестник“, где печатались „Бесы“ в 1871 и 1872 годах). Достоевский был принужден в дальнейших главах романа исключить указания на сцену у Тихона, а во втором издании (отдельное издание 1873 г.) исключил также длинный диалог о привидениях, посещавших Ставрогина (из третьей главы второй части), связанный с исключенной сценой.

С другой стороны, изменения в тексте уже напечатанного произведения очень часто вызываются художественной и идейной эволюцией автора. Изменение убеждений разного порядка приводит к исключению одних мест и замене их другими. Обыкновенно в соответствующих случаях получаются в тексте произведения своеобразные наслоения разнородного стиля. В частности, не обошлась без противоречий работа Достоевского над „Двойником“. В финале повести, переделанной в издании 1866 г. совершенно наново, встречается такая фраза, приписанная доктору Крестьяну Ивановичу: „Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин“. Между тем в остальной части повести Крестьян Иванович говорит на относительно правильном русском языке [1]; так он говорил на протяжении всей первой редакции „Двойника“ 1846 года. Здесь, помимо простой небрежности, сказался усвоенный Достоевским в 60-х годах прием комического пользования немецким жаргоном. Ломаным русским языком в 1861 г. у него заговорил персонаж „Униженных и Оскорбленных“ (сцена в кондитерской в первой части романа): „Я вас спросит, зачом ви на мне так прилежно взирайт? Я ко двору известен, а ви неизвестен ко двору!“ — кричит Адам Иванович Шульц, и в тон ему говорят Миллер и Кригер. В „Зимних Заметках“ 1863 г. этот прием употреблен с нарушением всяких законов вероятия: кёльнский немец думает на ломаном русском языке: „Ты видишь наш мост, жалкий русский, — ну так ты червь перед нашим мостом

[1] См. об этом, как и вообще об истории переработки „Двойника“, статью Р. И. Аванесова „Достоевский в работе над «Двойником»“, сб. „Творческая история“, М., 1927, стр. 188.

и перед всяки немецки человек, потому что у тебя нет такого моста" (гл. I). В „Крокодиле" 1865 г. немцы из Пассажа всё время говорят тем же жаргоном: „Нет, я ошень умна шеловек, а ви ошень глюп! Я заслужиль польковник, потому што показаль крокодиль, а в нем живой гоф-рат сидиль, а русский не может показаль крокодиль, а в нем живой гоф-рат сидиль! Я чрезвышайно умны шеловек и ошень хочу быль польковник" (гл. III). Наконец в 1866 г., к которому относится переработка „Двойника", печатается „Преступление и Наказание", где фигурирует Луиза Ивановна (часть вторая) и Амалья Ивановна (часть пятая), обе однообразно коверкающие русский язык. Очевидно, в 1866 году, под навязчивым влиянием прочно усвоенной манеры комического изображения немца ломаною русскою речью, Достоевский приписал и Крестьяну Ивановичу столь мало идущий ему жаргон.

Вообще, при переработках иногда появляются просто невязки. Так например, в первом (журнальном) издании „Преступления и Наказания" мы читаем (часть III, гл. VI):

„— Да как же это забыть?

„— Всего легче! На таких-то пустейших вещах всего легче и сбиваются хитрые-то люди. Чем хитрей человек, тем он меньше подозревает, что его на простом собьют. Хитрейшего человека именно на простейшем надо сбивать. [Заметь себе, что, быв за два дня в виде закладчика, я действительно мог не заметить мастеровых, по рассеянности, если б они там и были; узнать же наверно, что их там не было и за два дня, я ниоткуда не мог, до самого твоего восклицания Порфирию о том, что их тогда не было. Стало быть, я очень мог сбиться, и] Порфирий совсем не так глуп, как ты думаешь...

„— Подлец же он после этого!

„Раскольников не мог не засмеяться. Но в ту же минуту странными показались ему его собственное одушевление и охота, с которыми он проговорил последнее объяснение, тогда как весь предыдущий разговор он поддерживал с угрюмым отвращением, видимо из целей, по необходимости".

В издании 1867 года всё заключенное в прямые скобки [ ] было выпущено. Между тем из смысла диалога ясно, что как реплика Разумихина, так и замечание об одушевлении

относятся именно к исключенному из текста объяснению. Без исключенного объяснения оставшиеся в тексте слова не совсем ясны, или же приобретают не тот смысл, который вложен был в них автором.

Еще более грубые противоречия находим в романе Лескова „Соборяне", происшедшие исключительно благодаря сложной и запутанной истории переделок романа, от первых очерков романа („Чающие движения воды", 1867), сквозь цикл „плодомасовских" рассказов, до окончательной формы, менявшейся в разных изданиях.

Так например, в „демикотоновой книге протопопа Туберозова" (глава V первой части) записи следуют в таком порядке:

23 марта (1837 года), 24 апреля 1837 года, 25 апреля, 6 августа, 7 августа, 9 августа, 10 августа, 15 августа, 3 сентября, 20 октября, 23 ноября, 25 ноября, 6 декабря, 9 декабря, 12 декабря, 23 декабря, 29 декабря, 1 января, 7 января, 20 января, 4 февраля, 9 апреля, 20 апреля, 15 августа, 2 октября, 8 ноября и наконец 6 января 1837 же года. Иначе говоря, один 1837 год в записях продолжается в течение *трех лет*.

В том же дневнике под *27 декабря 1861 г.* читаем:

„Ахилла в самом деле изобличает в себе уж такую большую легкомысленность, что для его же собственной пользы прощать его невозможно. *Младенца*, которого призрел и воспитал неоднократно мною упомянутый Константин Пизонский, сей бедный старик просил диакона научить какому-нибудь пышному стихотворному поздравлению для городского головы, а Ахилла, охотно взявшись за это поручение, натвердил *мальчишке* такое:

Днесь Христос родился,
А Ирод царь взбесился:
Я вас поздравляю
И вам того ж желаю".

Через несколько лет (записи, кончающиеся 1864 годом, именуются в момент действия романа „старыми") этот мальчик снова появляется (в IV гл. той же части): „старик зовет р е з в о г о мальчишку, своего приемыша", „несется д е т с к и й хохот, слышится плеск воды, потом топот босых р е б я ч ь и х ног по мостовинам" и т. д. Спрашивается, в каком возрасте был этот „резвый мальчишка"? Из той же демикотоновой

книги из записи от *25 апреля 1837* года мы узнаем: „Прошлый год у него (Пизонского) на грядах некоторая дурочка Настя... родила младенца и сама, кинувшись в воду, утонула. Пизонский в одинокой старости своей призрел сего младенца". Иначе говоря, „резвый мальчишка" родился в 1836 году, и в момент действия романа ему было *не менее 30 лет*, обучал же Ахилла нелепым стишкам этого мальчишку, когда ему было 25 лет.

Такая невязка произошла исключительно от невнимательности автора при переделке романа. Он соединил в один два разных эпизода старой редакции, упустив из виду, что эпизоды эти разновременны. Младенец Пизонского на много лет застыл в младенческом состоянии.

Иногда невязки выражаются не в фабулярных противоречиях, а в некотором различии стиля и освещения происходящего, что чувствуется при чтении. Когда Островский в 1885 г. переделал свою пьесу „Воевода", написанную в 1864 году, критика заметила происшедшее противоречие между первоначальным замыслом, и С. Васильев отметил в подробной статье, посвященной пьесе (в газете „Московские ведомости" 1886 г. от 8 февраля), что автор, драматическая манера которого резко изменилась в сторону психологизации и идеализирования изображаемой жизни, не может производить изменений в пьесах старой манеры. Островский „увлекся поэтической картиной, предносившеюся его воображению, увлекся ею до того, что ради ее разрушил всю прежнюю архитектонику своего произведения, сделал из комедии бытовые народные сцены и изменил развязку пиесы".

Иной раз поздние переделки автора находятся в таком противоречии с общим стилем произведения, что позднейшие редакторы отказываются их принимать и следуют в посмертных переизданиях не последней, а более ранней редакции. Так поступали, например, с поэмой Богдановича „Душенька", которая была трижды издана при жизни автора (в 1783, в 1794 и в 1799 г.) с переработкой текста в каждом издании. Как пишет его издатель Платон Бекетов, „при обоих последних изданиях сочинитель ее пересматривал и делал поправки. Их наиболее находится во втором издании; несмотря на то, многие и по сие время предпочитают первое издание двум

последним" (предисловие к изданию 1809 г.). Исходя из установившегося мнения, Бекетов, начиная с издания 1811 года, воспроизводил текст не третьего, а первого издания, снабжая его разночтениями двух последних изданий.

Точно так же мадам де-Сталь переделала развязку своего романа „Дельфина". Однако большинство посмертных изданий отбрасывает позднейшую развязку и возвращается к первоначальной форме романа.

Правда, приведенные здесь примеры являются крайними случаями, но они показывают, что авторские переделки диктуются не столько исправлениями недостатков, стремлением к безотносительному улучшению текста, к более точному выполнению творческого замысла, сколько изменением самого задания, переменой того, что прежде называли литературным „вкусом" [1]. И в этом последнем случае автору не всегда удается полная переделка, полное согласование всех деталей произведения на новых художественных основаниях.

В общем случае всё же переделки относятся к периоду, близкому к созданию произведения. Чем дальше автор отходит от своего произведения, тем — обычно — меньше интересуют его вопросы обработки, и обычно, если произведение издается много раз, то, начиная с некоторого момента, мы имеем простые перепечатки, и авторское участие в этих изданиях сводится к нулю.

В большинстве случаев в авторских переработках преобладают чисто стилистические изменения отдельных фраз и слов. Кроме того, почти для всех авторов характерно стремление при повторных изданиях *сокращать* текст произведения, выкидывая длинноты, устранение которых не вредит целостности впечатления.

В области стилистических изменений в истории русской прозы характерна борьба между тем, что весьма приблизительно можно назвать сентиментально-романтической манерой, и реалистической манерой письма, причем обычна победа реалистического начала (хотя имеются в определенные литературные эпохи и обратные примеры, например у старшего

[1] В этом отношении любопытна, например, эволюция текста произведений Горького, испытавшего несколько переломов в своем творчестве.

поколения русских символистов, начинавших свою деятельность в эпоху господства бытовой прозы).

Работа над стилем не поддается обобщениям, и для каждого писателя можно наметить свои собственные пути, характерные для развития его творческих данных. Так например, для работы над языком у Чехова чрезвычайно характерно стремление вытравить все следы новых наслоений в интеллигентском языке (преимущественно — иностранных слов) и возвращение к формам литературного языка середины XIX века. Вообще стилистические устремления к некоторому выравниванию, борьба с крайностями и увлечениями, характеризующими язык того или другого произведения, некоторого рода стилистическая реакция, умеряющая те или иные излишества, — вот явления, часто встречающиеся в истории текста. Так, Достоевский в переделке „Бедных Людей" устраняет обильные уменьшительные „цветочек, горшочек, комнатка" и т. п., заменяя их через „цветок, горшок, комната". В переделке „Двойника" тщательно устраняются маньякальные повторения в речах Голядкина, в которых критика усматривала рабское подражание Гоголю (см. в названной статье Р. И. Аванесова выборку цитат из отзывов Белинского и К. Аксакова, оказавших несомненное влияние на направление, в котором стиль повести был переработан Достоевским). Таким образом часто, изучая изменения текста, можно чисто отрицательным путем обнаружить то, что являлось своего рода стилистическим лейтмотивом в первой редакции. Обычно автор ослабляет эту сторону языка, редко усиливает. Таким образом обычна картина изменения излишне-характерного языка в более успокоенный, сглаженный. Понятно, это далеко не универсальный закон, а только наиболее частый случай.

Но параллельно с авторской работой при переизданиях происходит механическая порча текста последовательными перепечатываниями. Самое внимательное наблюдение не сможет предохранить текст от медленной порчи. С этой точки зрения наиболее гарантирующим от чуждых автору искажений является почти всегда первое издание (если, понятно, его корректура относительно прилична).

Как уже указывалось выше, авторское наблюдение является весьма недостаточной гарантией сохранности текста.

Еще менее сохраняется текст в посмертных изданиях. Издания эти можно подразделить на 3 класса: 1) коммерческие издания без специального редактора, 2) издания с редакторами-диллетантами, обычно наследниками или друзьями автора, 3) издания научно-библиографические. Сохраняю для последней категории этот двойной термин, так как в русской практике изданий повышенного типа работа библиографов представлена шире, чем работа филологов. Кроме того, многие приемы этих изданий возникли и укрепились в узко-библиографических кругах, к которым хотя и были причастны филологи, но и те ассимилировались с общим библиографическим фоном.

История текста и история литературы.

Научная работа над историей текста не может ограничиться простой регистрацией документов и изменений текста, выясняющихся от сличения изучаемых документов. Кроме этой регистрации требуется классификация вариантов и их интерпретация. Классификация должна быть основана на изучении природы произведенных изменений. Исходить она должна из основ критики текста, и в первую очередь необходимо расслоить механические изменения (опечатки) от авторской сознательной правки. Затем авторские варианты должны быть *распределены между категориями связанных изменений и независимых.* Независимые изменения подлежат в свою очередь классификации в зависимости от того, входят ли они в систему исправлений, проведенных через всё произведение (например уничтожение уменьшительных в „Бедных Людях“), или являются случайными. Система должна быть проверена, т. е. путем просмотра всего текста необходимо установить, насколько последовательно она проведена сквозь всё произведение и не остались ли места, которые в силу принятой системы должны бы были быть исправлены, но остались без изменений. То же самое должно быть произведено по отношению к связанным изменениям. Но, с другой стороны, каждое изменение (и обратно — каждое место, где мы в праве ожидать изменения) должно быть изучено с точки зрения ближайшего контекста, и должно быть выяснено, не было ли каких пово-

дов к принятию той или иной редакции в связи с окружающим изучаемое место текстом. Как видно, подобная классификация требует некоторого проникновения в замысел и языковое мышление автора, а потому не может производиться путем механического применения однообразных приемов.

С другой стороны, работа автора должна быть объяснена путем установления общих поводов и причин, ее определивших. И в этой области поле фактов, привлекаемых для интерпретации, совершенно не может быть ограничено. С одной стороны, вопрос может быть поставлен в плане биографии и индивидуальной эволюции автора. Так Пушкин в 1828 году переработал для повторного издания текст „Руслана и Людмилы" 1820 года, исключив оттуда целый ряд мест эротического и „вольтерьянского" характера. Кроме того, он подверг поэму некоторой стилистической подработке (например изменил многие эпитеты). Эту обработку необходимо изучать в связи 1) с известными фактами биографии Пушкина в 1828 г., 2) с эволюцией поэтики Пушкина, который к этому времени закончил свой цикл „южных поэм" и приступал к новой форме исторической поэмы („Полтава").

Или вот другой пример: М. О. Гершензон, изучая историю текста „Путешествия в Арзерум", заметил ряд дополнений, сделанных Пушкиным к первоначальному тексту. Обращение к литературе путешествий того времени обнаружило, что дополнения эти имеют источником книгу, напечатанную в 1829 г.: „Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году Н... П...".

В данном случае история текста привела к разысканию источников и, следовательно, вызвала поиски за пределами текста материала, связанного непосредственно с текстами.

С другой стороны, бывают случаи, вызывающие изыскания самого различного рода. Так например, Н. К. Пиксанов сообщает: „Когда были напечатаны в журнале «Мужики» Чехова, сильное впечатление правдивого повествования немедленно отозвалось спорами в публицистической критике, и традиционное народолюбие было обижено мрачностью картин и итогов; обвинили в этом не жизнь, а поэта. И вот в отдельном издании «Мужиков» Чехов вставил целую страницу рассуждений о том, что мужики не виноваты, что так грубы, невежественны и проч.,

что здесь сказываются тяжелые, принудительные государственные порядки и т. д. Эти рассуждения частью вложены в уста Ольги Чикильдеевой, частью изложены прямо. Теперь рассказ читается с этой вставкой, и едва ли многие ее угадывают, и только пристальное сличение первопечатного текста с дальнейшим (произведенное С. П. Знаменским) устанавливает это характерное вторжение общественности в художественную работу" (журнал „Искусство", № 1, 1923, стр. 110). Для выяснения обстоятельств, вызвавших подобные добавления, необходимо обследование критико-публицистической литературы этой эпохи.

Как видим, получается широчайшее поле обследуемых фактов. Если изучать замыслы и планы, то здесь открывается не менее широкое поле для обследования. Самые вопросы датировки, совершенно необходимые для правильного понимания последовательности работы, вызывают иной раз сложные палеографические, биографические, историко-культурные и историко-литературные справки [1]. Наконец потребность в понимании авторских набросков требует часто дополнительных обследований. Ведь автор часто записывает условно, для себя, и его намеки приходится разгадывать. Так, если при установлении действующих лиц автор пользуется приемом прототипов, то полезны бывают биографические справки о лицах, являющихся прототипами, для выяснения вопроса, какую черту жизни и характера данного лица имел в виду автор. Иной раз необходимо наводить справку об упомянутых в набросках литературных и исторических фактах и лицах. Так, в приведенном отрывке плана „Великого Грешника" упомянуты имена Thérèse-Philosophe и Humboldt. Невозможно точное понимание замысла без справки о романе XVIII в. „Thérèse-Philosophe" (порнографический роман Буайе д'Аржана 1748 г.) и о Гумбольдте.

Иной раз полный план и замысел произведения раскрываются при изучении переписки автора и его современников, мемуаров и т. п. Так например, замыслы романа Толстого „Декабристы" разъясняются записями дневника С. А. Тол-

---

[1] О приемах датировки см. в последней части настоящей работы.

стой („Мои записки для разных справок"), где занесены разговоры Л. Н. Толстого по поводу задуманного им романа (см. введение М. А. Цявловского к брошюре „Л. Н. Толстой. Декабристы" в серии „Огонька", М., 1925).

Одним словом, исследование истории текста какого-нибудь произведения может разрастись в большую научную монографию. Естественно возникает вопрос, не является ли вообще изучение истории текста самостоятельной научной дисциплиной, имеющей свое положение среди прочих наук о литературе (история литературы, теоретическая и историческая поэтика и т. п.), со своими научными методами и особыми целями и задачами исследования.

В самом деле, поставим вопрос о том, чего ждет историк литературы от истории текста. Историк литературы изучает литературную эволюцию (понимая это слово, понятно, не в простом значении гладкого и равномерного развития, но учитывая и скачки, разрывы движения, изменения направления и т. п.). Чтобы установить факторы эволюции, необходимо изучить форму движения. Между тем, объектом изучения являются „произведения", явления сами по себе статические и не всегда сравнимые между собою. Мы имеем как бы моментальные снимки объекта, находящегося в непрерывном движении, снимки разрозненные и удаленные друг от друга. Ведь когда механик или астроном изучает движение тела, то он не довольствуется констатированием различных форм и положений тела. Для каждого положения тела он ищет кроме того его скорость поступательную и вращательную, направление этой скорости и форму движения (кинематика), равно как и скорость, с которой тело изменяет свою собственную форму. Далее механик изучает направление, в котором изменяется скорость движения, и констатирует причины этого изменения (динамика). Следовательно, для механика какое-нибудь тело в определенный момент обладает не только положением, но еще и другими свойствами, познание которых дается путем сравнения положения и формы тела за пределами изучаемого мгновения. Земля — не только сплюснутый шар, у нее есть еще *ось вращения* и направление движения вокруг солнца (и еще другие элементы ее движения). И механик как бы *видит* эту ось вращения, и географ,

когда чертит карту, наносит на нее воображаемые линии (параллели и меридианы), положение которых определяется этой осью вращения, — настолько реально у нас представление о земле как о теле движущемся. Точно так же и историк литературы должен видеть в отдельном произведении не только его статическую *форму* (понимая это слово в широком значении), не только замкнутую в себе законченную систему; он должен примышлять и угадывать в произведении следы движения. Но ведь механик имеет возможность созерцать движение. Не довольствуясь двумя крайними положениями тела, он может наблюсти сколько угодно средних положений, т. е. он может „интерполировать“ путем непосредственного наблюдения. Предметы изучения историка литературы являются оторванными друг от друга следами движения, отдельными „точками“, между которыми трудно „интерполировать“, трудно найти связывающие звенья, и поэтому трудно расположить линии эволюции, проходящие через эти точки. Вот эта чрезвычайная статичность литературных произведений, как предметов наблюдения, заставляла историков литературы постоянно искать методов, позволявших или умножить число предметов наблюдения („интерполировать“) путем, например, изучения массовой литературы, „младшей“, дающей гораздо более широкий материал для сближения или сопоставлений, или в самих произведениях искать следы движения, в самих статических объектах вскрывать элементы динамики и кинематики. История создания и работы над произведением именно и дает этот материал. При изучении истории текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления. Изучая замыслы поэта, мы часто вскрываем связи, на первый взгляд неясные, между различными произведениями одного автора. Изучая его незавершонные планы и черновики, мы часто находим те недостающие звенья эволюционной цепи, которые позволяют нам „интерполировать“, заполнять промежутки между отдельными объектами наблюдения.

Таким образом история текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы материал движения, который не лежит на поверхности литературы, а скрыт в лаборатории автора.

Эти или приблизительно такие мысли были уже выражены в русской литературе, в частности в статье Н. К. Пиксанова „Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы)“ (журн. „Искусство“, № 1, 1923, стр. 94—113).

Но, кроме этого, Н. К. Пиксанов вводит еще несколько проблем изучения „творческой истории“. Не со всеми утверждениями автора можно безоговорочно согласиться. Н. К. Пиксанов выдвигает мысль, что изучение творческой истории вскрывает нам значение памятника, дает нам матерьял для его понимания: „Нельзя рассуждать о поэтической семасиологии или телеологии данного слова или стиха, если доказано, что у поэта он появился в результате цензурного приспособления или, сложнее и тоньше, в результате торопливых, рассеянных переработок текста в угоду мимолетному или внешнему соображению (напр. требование рифмы) и в ущерб прежней, более совершенной формуле“ (стр. 99).

Соображение само по себе верное, но вряд ли допускающее обобщенные выводы. Указание на цензурное приспособление нужно не столько историку литературы, сколько редактору текста данного произведения. Это указание дает возможность исправить испорченный текст, но вовсе не вложить новое понимание в старый, испорченный текст. И вообще, как метод, эти разыскания в области истории всё же не заставят понимать произведение иначе, чем оно может быть понимаемо. Вообще же для понимания произведения необходим сложный филологический и исторический комментарий, в котором истории текста принадлежит сравнительно скромное место.

Н. К. Пиксанов выдвигает еще другой момент, оправдывающий изучение творческой истории как самостоятельную дисциплину, как „новый путь литературной науки“: „Признается, что художественные средства подчиняются поэтом художественному заданию, которое осуществляется художественным приемом или стилем. Понятие приема признается понятием телеологическим. Таким образом для поэтики, кроме дескрипции и классификации, выдвигается третья задача: выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата, поэтического произведения... Для теоретиков поэзии привычно применить и здесь тот же прием,

что и в описании и классификации, т. е. статарное изучение печатного, дефинитивного поэтического текста. Несомненно, что пристальное изучение такого текста, соотнесение его с другими произведениями того же автора, перекличка одинаковых примет и приемов на всем протяжении творчества поэта — всё это может дать основания для угадывания художественной телеологии, для ее реконструкции исследователем. Но этот прием недостаточен, гадателен и сильно окрашен субъективностью. Случается, что поэт сам раскрыл свой замысел: в воспоминаниях, дневниках или признаниях современникам. Но это бывает редко, эпизодично, в большинстве случаев таких показаний нет, или они сами нуждаются в комментариях, как заявления Гоголя о «Ревизоре»; иногда же художник ревниво скрывает доказательства своих творческих процессов. У нас есть иной, надежный способ обнажения художественной телеологии: изучение текстуальной и творческой истории произведения по рукописным и печатным текстам" (там же, стр. 103—104).

Здесь далеко не во всем можно согласиться с утверждениями автора. В первую очередь такая постановка вопроса предполагает, как основную предпосылку, неизменность авторского намерения на всем протяжении создания произведения. Между тем этого как раз и нет. Самый материал творчества иной раз подсказывает новые художественные эффекты и заставляет автора изменить свое задание. „Рифма ведет", но ведет поэта не только рифма.

Известно, как изменился замысел Пушкина в процессе создания „Евгения Онегина". Сперва это был сатирический роман: „Я на досуге пишу новую поэму, Евгений Онегин, где захлебываюсь желчью" (письмо А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г.); „о печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша так своенравна, что с нею невозможно и размерить круга своего действия — лучше об ней и не думать" (письмо П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.). В предисловии к первой главе романа он сопоставляется с „Беппо, шуточным произведением мрачного Байрона". В цитированном письме Вяземскому про Евгения Онегина сказано, что он „вроде Дон-Жуана". А в письме А. А. Бестужеву 24 марта 1825 г. Пушкин пишет: „Ты сравниваешь первую главу с Дон-

Жуаном.—Никто более меня не уважает Д.-Ж., но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? о ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово сатирический не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...". Когда же Пушкин дошел до конца романа, то в предпоследней строфе он так выразил изменение замысла на протяжении романа:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Всё, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей.
Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристал
Еще не ясно различал.

Эта изменяемость замысла происходит не только в процессе развития произведения, но и в процессе работы над текстом. Иной раз то, что мы считаем заданием (безразлично художественным или иным), является лишь в результате работы писателя. Гончаров писал:

„*Художник мыслит òбразами*, — сказал Белинский, — и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах. Но кàк он мыслит — вот давнишний, мудреный, спорный вопрос! Одни говорят — сознательно, другие — бессознательно. Я думаю, и так, и этак: смотря по тому, чтò преобладает в художнике, ум или фантазия и так-называемое сердце? Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силен, она заслоняет образ и является тенденцией... При избытке фантазии и при — относительно меньшем против таланта — уме, образ поглощает

в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов... Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ *Обломова* — в себе и других — и всё ярче и ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбиваются мало-по-малу элементарные свойства *русского человека — и пока этого инстинкта* довольно было, чтобы образ был верен характеру. Если б мне тогда сказали всё, что Добролюбов и другие и наконец я сам потом нашли в нем, — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы. Вышла бы тенденциозная фигура! Хорошо, что я не ведал, что̀ творю!" („Лучше поздно, чем никогда").

Эта цитата отчасти предопределяет отношение и к другому положению, скрытому в словах Н. К. Пиксанова. Дело в том, что внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема далеко не то, что личное намерение автора. Целесообразность написанного не укладывается в рамки индивидуально-психологического анализа намерений писателей. Все *писатели хорошо знают, что не всегда выходит то, что задумано.* Писателя от неписателя отличает вовсе не способность „задаться", а способность *воплотить* задание, его выразить. Поэтому вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл. Здесь так-же не важна индивидуальная психология автора, как и индивидуальная психология случайного читателя. Важно произведение как оно вышло, и его внутренняя целеустремленность познается в анализе того, что внушает это произведение идеальному читателю, т. е. обладающему всем, что необходимо для полного его понимания. Произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты. Автор во многих отношениях является только орудием. В своем произведении он часто берет уже готовый материал, данный ему литературной традицией, и неизменно вдвигает его в свое произведение, и лишь вокруг него творит свое, индивидуальное, т. е. характерное для него, как для некоторой художественной личности. Внутренняя телеология такого перенесен-

ного приема иной раз определяется совершенно помимо намерения автора.

Вообще же принцип внутренней телеологии, с которым надо оперировать очень осмотрительно и осторожно, отнюдь не является универсальной отмычкой для художественного анализа произведения, особенно если его низводят до индивидуально-психологической интерпретации личного намерения автора. Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает. Недаром Пушкин говорил про „Думы" Рылеева, что автор и целит и всё невпопад.

Все эти соображения заставляют отказаться от предлагаемого построения творческой истории как „модификации исторической поэтики" (там же, стр. 104), как самостоятельной научной дисциплины, и отвести ей более скромное место среди вспомогательных методов обработки материала, результатами которой и должна по мере надобности воспользоваться наука.

А раз за историей текста остается роль вспомогательной научной отрасли, то ее результатами могут пользоваться для самых различных целей. Напомню например, что популяризации идеи изучения черновых рукописей Пушкина много содействовала работа П. Е. Щеголева 1910 года об отношении Пушкина к Марии Раевской. Работа эта построена отчасти на анализе черновиков Пушкина, причем предпосылкой подобного анализа является то предположение, что автобиографические черты, проникавшие в его поэзию, Пушкин, по личным соображениям, вытравлял в окончательном печатном тексте; но в первоначальных черновых набросках эти черты выражались гораздо точнее и определеннее. Так, путем анализа черновиков „посвящения" „Полтавы" П. Е. Щеголев устанавливал по некоторым деталям (напр. по наличию в черновике слов „Сибири хладная пустыня"), кому адресовано это посвящение (в концепции Щеголева—Марии Раевской-Волконской). Мотивируя свой метод, Щеголев пишет: „Посвящению «Полтавы» суждено остаться одним из таинственных «недоуменных мест в биографии Пушкина». Так пишет Лернер. Но зачем такая безнадежность и такой догматизм мнения? Надо искать возможности установить желанное имя, а для этого надо обратиться прежде всего к изучению черновиков поэта. В пушки-

новедении изучение чернового рукописного текста становится вопросом метода, и в сущности ни одно исследование, биографическое и критическое, не может быть оправдано, если оно оставило без внимания соответствующие теме черновики. Можно утверждать, что ежели бы с самого начала была выполнена задача исчерпывающего изучения рукописей поэта, то история жизни и творчества Пушкина была бы свободна от массы догадок, предположений, рассуждений, а критики и биографы сохранили бы свою энергию и духовные свои силы, которые пошли на всевозможные измышления в области пушкиноведения" („Пушкин и его современники", вып. XIV, стр. 177—178).

А при разнообразии исследовательских построений, возможных на основании изучения истории текста, полезнее всего не возлагать на самую историю текста обязанности отвечать на „проклятые" вопросы и ограничить ее область правильно поставленным изучением самой изменяемости текста и подготовкой материала, с этой эволюцией связанного.

Проблема издания.

Виды издания.

В настоящее время почти единственным способом общения автора с читателем является книга. В общем можно сказать, что круг *литературы* замыкается изданными произведениями и слово „опубликовать“ мы понимаем не иначе, как „напечатать“. Правда, во все периоды приходится учитывать наличие „подпольной“ литературы, по выражению Пушкина — „презревшей печать“. Но и эта подпольная литература всегда стремится обратиться к печатному станку. Ее подпольное существование вызывается обстоятельствами, препятствующими открытой публикации; она „презрела печать“ вынужденно, и это насильственное исключение не уничтожает общего правила.

Поэтому задача исправного издания есть первейшая задача книжного работника. Здесь нас не интересуют те узкотехнические вопросы, возникающие с изданием, которые трактуются в специальных руководствах книжного дела. Нас сейчас занимает только одна сторона вопроса — какие методы книжной работы обеспечивают максимальную исправность текста. Вопрос этот мы поставим по отношению к тому случаю, когда нет авторского наблюдения и когда у редактора сосредоточены все источники текста и ему принадлежит последняя воля в распоряжении текстом издания. Это обычно происходит при издании классических художественных произведений, — но не трудно видеть, что эти же методы, с легким приспособлением к особым обстоятельствам, применимы во всех случаях редактирования.

Методы редактирования зависят от цели и задач издания. Вообще говоря, можно различать три различных типа изданий:

1. Издание *документа*, имеющее задачей заменить самый документ (напр. рукопись, редкое издание и т. п.). Сюда же можно отнести историко-текстовые издания, т. е. воспроизводящие последовательные изменения текста в пределах одного или нескольких источников.

2. Издание *произведения*, имеющее задачей воспроизведение подлинного текста данного произведения, независимо от того, какой вид и какие особенности имеют источники текста данного произведения.

3. Издания *приспособленные* (школьные и т. п.), имеющие задачей воспользоваться печатаемым произведением лишь как средством просветительным, воспитательным, агитационным и т. п.

Каждый из этих типов имеет множество подразделений, в зависимости от той аудитории, на которую рассчитано издание. Бывают издания научные, предназначенные для лиц, занимающихся самостоятельными научными изысканиями; бывают издания с облегченным научным аппаратом, предназначенные для занятий со слушателями высших учебных заведений; бывают издания „широкого распространения", имеющие в виду массового покупателя и стремящиеся одновременно удовлетворить самым разнообразным потребностям; наконец существуют так называемые „популярные" издания, имеющие в виду исключительно читателя, сравнительно слабо подготовленного, и имеющие задачей дать ему материал для чтения и ознакомления с произведением. Собственно говоря, сколько имеется категорий читателей с их различными запросами, столько может быть и различных типов издания. Но так как оправданием издания является его распространение, вызванный спросом тираж, то вообще издательства стремятся к компромиссным типам, удовлетворяющим максимальное число читателей. Этот компромиссный тип достигается или путем того, что издание дает минимум, для всех необходимый голый выправленный текст, или же сопровождает издание облегченным, не слишком удорожающим издание справочным материалом, предназначенным для квалифицированного читателя.

Нас здесь больше всего интересует второй класс из трех намеченных типов издания. Из всех же подвидов издания мы в первую очередь будем рассматривать чистые формы, рассчитанные на вполне определенного читателя.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению изданий этого типа, остановимся на первом классе изданий — документальных.

Документальные издания.

Документальное издание представляет собой совершенно особый тип издания, так как целью его является воспроизведение не столько текста, сколько того способа, каким этот текст воспроизведен в издаваемом документе. К сожалению, в издательской практике не особенно ясно ощущают различие между изданием документа и изданием произведения, в особенности в случае, если мы имеем один источник произведения, приэтом источник сложный, с затрудненным прочтением (напр. черновик или единственный известный и заведомо искаженный список).

Издание документа тем отличается от издания произведения, что в нем редактор сам отказывается от *критики текста*, но стремится сохранить в своем переиздании наибольшее количество особенностей документа, которые могут послужить *основанием* для критики текста. Иначе говоря, вопросы критики текста в данном случае *имеются в виду, но не применяются* в процессе издания.

Вопрос о документальных изданиях ставился выше, в первой части настоящей работы, где шла речь о воспроизведениях источников текста. Напомню вкратце основные типы подобных изданий.

I. Случай воспроизведения издания. Простейшим способом здесь является воспроизведение факсимильное, т. е. в современных условиях фотомеханическое (цинкографическое или фотолитографическое). Так, напр., переиздан „Граф Нулин" в 1918 г. („А. С. Пушкин. Граф Нулин". Снимок с издания 1827 г., редактированного самим А. С. Пушкиным. С приложением статьи М. О. Гершензона. Москва. Издание М. и С. Сабашниковых. 32 + 14 стр.).

Тем же издательством переиздано в 1920 году „Слово о полку Игореве" (снимок с издания 1800 г.).

Фотомеханический способ воспроизведения не гарантирует полной исправности издания. Так, в частности в „Слове о полку Игореве" найдется не мало опечаток в знаках; не

вышли кое-какие точки, запятые, даже точка с запятой. Наоборот, в некоторых местах появились лишние точки. Хуже, что не вышли и некоторые буквы, напр. на стр. 6 в последней строке примечания вместо „сей“ вышло „ей“, а на стр. 35, восьмая строка, вместо „метнулъ Всеславъ жребій о милой ему дѣвицѣ“ напечатано: „метнулъ Всеславъ жребій милой ему дѣвицѣ“. (Заимствую сведения из рецензии Н. Кашина „Книга и Революция“, 1921, № 10—11, стр. 40.) Это доказывает, что и в факсимильных изданиях нужна корректура. Вообще в России фотомеханическая перепечатка не стоит на должной высоте. Техника этого рода изданий гораздо выше на Западе. Так напр., и опытный глаз, не будучи предупрежден, не угадает, что второе издание книги „Неизданный Пушкин“ (Государственное издательство, Москва — Петроград, 1923, без указания типографии и №№ Гиза и Главлита) есть фотомеханическое воспроизведение первого издания („Атеней“, 1922), сделанное в Берлине [1].

Другой тип воспроизведения издания — это перепечатка буква в букву, строка в строку, страница в страницу. Такова напр. перепечатка альманаха „Северные Цветы на 1825 год“ (новое издание приложено к „Русскому Архиву“, Москва, 1881). Ясно, что подобная перепечатка еще менее гарантирует точность воспроизведения.

Наконец уже совсем удаляется от оригинала буквальная перепечатка без соблюдения строк и страниц, лишь с отметкой их на полях. Так были переизданы новиковские журналы Сувориным в его серии „Дешевой библиотеки“.

Во всяком случае, переиздание печатных документов не требует никаких особых методов, кроме тщательной корректуры. Единственно, что̀ полезно бывает проделать при таком издании, — это обследовать наибольшее количество экземпляров переиздаваемой книги для того, чтобы убедиться, что текст всех экземпляров данного издания одинаков. Очень часто встречаются случаи, когда в процессе печатания вносятся

---

[1] См. повторение опечатки „Руссіе“ на стр. 73, испорченный дефис во второй снизу строке 106 стр., вырванное П в пятой строке 128 стр., корпус вместо петита стр. 54 и 55, русское п вместо лат. n в слове Heine стр. 41 и т. п. Отличия только в стр. 226, в новом предисловии и в приложениях.

изменения и поэтому не всегда все экземпляры одного издания совершенно тождественны между собой. Замечание это следует иметь в виду вообще при обращении к печатным источникам и предусматривать возможность расхождения первых экземпляров тиража с последними.

II. Случай рукописного документа. Здесь мы имеем случаи факсимильного издания, транскрипции и выделения основного текста с аппаратом вариантов. Типы этих изданий были рассмотрены выше, когда говорилось о рукописи как источнике текста. Оставляя в стороне фотомеханические способы, отметим, что главными трудностями издания рукописи являются: 1) прочтение, 2) такое расположение печатного текста, которое давало бы полное представление об отразившейся в документе работе автора. Прочтение включает в себя: 1) буквальное чтение всех слов рукописи, 2) связное чтение тех фразовых единиц, которые в рукописи имеются, и анализ общей композиции заключенного в документе текста. Трудности эти особенно увеличиваются по отношению к черновикам. Что же касается беловых рукописей, то там довольно безразлично, каким способом они печатаются — тем или иным методом транскрипции, или же путем выделения основного текста с подстрочными примечаниями. Как уже указывалось, метод транскрипции является недостаточным средством передачи оригинала, так как он дает только сумму слов, а не их связь, т. е. ограничивается первой, элементарной стадией прочтения. Поэтому транскрипцию желательно применять только в двух крайних случаях: 1) если рукопись очень проста и транскрипция дает возможность легко разобраться в написанном (напр. если рукопись состоит из точно выделяемых строк, с правильными зачеркиваниями отдельных слов и надписываниями заменяющих зачеркнутые), 2) если черновик настолько сложен, что не дает возможности продвинуть прочтение дальше разбора отдельных букв и слов. Надо признать, что полезность публикации подобных черновиков вообще относительна.

Еще хуже, чем обычная транскрипция, — упрощенный метод транскрипции, который часто применяется к печатанию прозы (впрочем иногда и стихов); он состоит в том, что вообще печатается последний текст черновика, а всё зачеркнутое

помещается в строку с основным текстом, с отнесением к тому месту, где оно находится в рукописи. При таком способе совершенно исчезает представление о *процессе* работы, а ведь это-то собственно и составляет главную задачу документального воспроизведения рукописи. Обыкновенно трудно установить, чем именно заменено зачеркнутое, какие произошли изменения в распределении частей текста (перестановка), что именно приписано к исходному тексту. Между тем пестрящие текст и разбивающие внимание зачеркнутые слова, относящиеся к уничтоженной конструкции, сильно мешают чтению воспроизводимого документа. Полезность же сообщения таких разрозненных зачеркнутых слов первой редакции весьма сомнительна, раз от читателя скрыта сама первая редакция. Ведь каждое слово имеет свою цену только на своем месте. А при этом способе слова даются без мест (потому что нам важно не место в пространстве, а место во фразе).

Очевидно, следует отдать предпочтение старому способу печатания текста с аппаратом примечаний, способу, господствующему на Западе. Но издание текста с материалом вариантов равносильно изданию материалов по истории текста. Различие в том, что при последнем издании исследователь имеет перед собой несколько документов, в то время как в первом — один, но такой, в котором отразилось несколько стадий работы.

Основная операция такого рода изданий есть выделение основного текста и расслоение вариантов. В случае одного документа такое расслоение, т. е. разнесение всех поправок между различными стадиями работы, не всегда возможно, и некоторые варианты останутся не приуроченными.

Распределение вариантов по слоям происходит по следующим основаниям:

1) Путем палеографических наблюдений, т. е. главным образом по материалу, которым пользовался в письме автор. Так, в примере „Проекта организационного устава РС-ДРП" Ленина, данном С. Н. Валком в его „Проекте правил издания *трудов В. И. Ленина*", *сразу определяются* четыре слоя работы: **А** — разбавленными водой чернилами, **Б** — чернилами другого оттенка, **В** — чернильным карандашом, **Г** — простым карандашом. Иногда, но с меньшей гарантией уверенности, может давать

показания почерк. Надо сказать, что показания эти не абсолютны: автор мог писать перед двумя чернильницами и пользоваться одновременно то одними, то другими чернилами, и т. п., но во всяком случае эти признаки дают указание и после соответствующей проверки дают возможность действовать с уверенностью.

2) Путем критического анализа текста. Этот анализ касается связанных вариантов или подчиненных какой-нибудь единой системе. Вообразим, что поэт написал сперва стихи в форме обращения („ты") и затем начал его переделывать на третье лицо („она", „поэт" и т. п.). Соответствующие изменения свидетельствуют о принадлежности их одному слою. Мало того, изменения эти могут вызвать работу над сохранением размера и рифмы стиха. Очевидно, эта работа относится к тому же слою.

Итак, работа издателя имеет целью, во-первых, выделение основного текста, во-вторых — приведение в параллель всех вариантов, т. е. точное установление, какому месту основного текста соответствует данный вариант. Вообще всякий вариант должен быть так дан, чтобы читателю было совершенно ясно, как надо было бы изменить принятый текст, если бы данный вариант был взят в качестве основного. Затем необходимо для каждого места, подвергшегося переработке, дать последовательность вариантов, считая восстановление предварительно отброшенного за особый вариант. Порядок вариантов устанавливается путем их последовательного печатания и путем нумерации (хотя бы арабской) для каждого места особо. Варианты должны быть даны не в пределах графического изменения, а в некотором, хотя бы минимальном контексте. Так, в приведенном С. Н. Валком примере автографа Ленина мы имеем случаи вроде: было написано „имеющее", зачеркнуто „ющее" и подписано „ет". Было бы педантичным сообщать об этом так, как сказано здесь; необходимо указать просто, что было „имеющее" — стало „имеет". Приэтом указание на способ поправки излишне (подписано или надписано над зачеркнутым, переправлено и т. п.), если характер и направление изменения не может вызвать никаких сомнений.

Варианты, связанные между собою, должны быть сверх того обозначены общими буквами (обычно принято прописными

шрифта „гротеск“ А, Б, В...). При издании черновика не все варианты могут быть приурочены к определенному слою и останутся без буквенных обозначений. В случае, если варианты хронологически располагаются до и после установления основного текста (например взят в качестве основного последний, но отброшены все незаконченные переделки, или взят первый текст, но в сведенном виде, и отброшены предварительные колебания, не дающие законченного текста), тогда необходимо варианты предшествующие обозначать буквами шрифта отличного от обозначений последующих вариантов, и вообще полезно каждый раз обозначать словами „прежде“ и „после“, с какой группой вариантов мы имеем дело.

Вообще говоря, следует выбирать в качестве основного текста такой, на котором удобнее дать варианты. Этим документальное издание и отличается от прочих. Но иногда, по издательским соображениям, в качестве основного текста приходится брать критически установленный, т. е. подлинный художественный результат творческой работы автора. Иногда это несколько затрудняет технику издания.

Что же касается вопроса о том, как располагать варианты: следует ли их *помещать непосредственно за строкой* (стихом) сводного текста, выделяя мелким шрифтом, или внизу страницы, с цифровыми ссылками, или в конце полного текста, следует ли их печатать под-ряд или распределять в таблицах, — это вопрос техники, требующий, правда, изобретательности, но в конце концов имеющий относительное значение. Историко-текстовые издания, имеющие дело с точно расчлененными редакциями (несколько изданий или списков) с одним чтением каждой редакции, легче поддаются изданию.

Издания черновиков, где неясна принадлежность того или иного чтения определенному слою, всегда, при любом типе издания, дадут впечатление хаотичности и трудности чтения, что, впрочем, всецело объясняется самым характером документа.

Техническим затруднением в печатании историко-текстовом при наличии многих редакций является необходимость распределить материал по двум направлениям: 1) в порядке произведения, 2) вокруг каждой редакции особо. Это оправдывает табличный способ, примененный в полном собрании сочинений

Достоевского, изданном Гос. издательством. Подобное расположение имеет свои недостатки: наглядность покупается ценой большого пространства, занимаемого вариантами. При очень многих источниках подобные таблицы могут не умещаться на странице.

Упрощенный способ дачи вариантов см. в издании сочинений Гоголя, под редакцией Тихонравова (тот же метод в сочинениях Гоголя под ред. Коробко). Тот же способ применен в моем издании Гавриилиады (что вызвало нарекания критики за некоторую неясность вариантов; см. сб. „Пушкин“, М., 1924) и в издании „Каменного Гостя“, Гиз., 1923 (ред. Б. Томашевского и К. Халабаева).

У нас в России имеется очень мало историко-текстовых изданий, и поэтому не сложилось никакой прочной традиции, которую имело бы смысл поддерживать и считать обязательной. В этом отношении издания памятников новой русской литературы резко отличаются от изданий античных классиков и от текстовых изданий в Германии, где составилась определенная традиция, к которой уже привыкли и изменять которой было бы нецелесообразно именно в силу ее облегчающей работу привычности. По отношению же к изданиям русских новых произведений открывается широкое поле различных технических возможностей, применимость и целесообразность которых может выясниться только на практике, в непосредственной работе.

Издания произведений.

Основное отличие издания произведений от издания документа заключается в том, что вопрос о подлинности издаваемого совершенно различно ставится в этих двух случаях. Издавая документ, мы соблюдаем „дипломатически“ всё то, что имеется в нем. Если в рукописи есть описка или пропуск, то, как бы ни искажали они текст и смысл, мы их обязаны воспроизвести, так как эти ошибки являются неотъемлемой частью документа, и для иного исследования именно эти ошибки могут представить интерес.

Другое дело, когда весь интерес и всё внимание редактора направлены на подлинность самого произведения. В таком

случае на самый документ мы уже смотрим только как на средство передачи подлинника и имеем право предполагать, что документ несовершенно передает интересующий нас подлинник. В этом предположении мы всегда должны ставить вопрос об *авторитетности и подлинности* источника и читать в нем не то, что в нем буквально значится, а то, что в нем должно было бы быть, если бы он совершенно передавал издаваемый нами текст. Решение вопроса о подлинности и соответствии документа во всех его частях тому, что он передает, называется *критикой текста*. Реальные результаты критики текста — устранение погрешностей документа, а потому в узком смысле критикой текста называют разыскание и установление ошибок документа и восстановление в подлинном виде переданного документом ошибочно. С этой точки зрения не может быть речи о буквальном воспроизведении источника. Понятно, нет нужды отступать от документа там, где он не искажает подлинника [1], и поэтому критическое издание всегда стремится к некоторой документальности, т. е. к сохранению тех особенностей документа, которые не находятся в противоречии с подлинником, — но и в этом отношении редактор всегда обладает значительной долей свободы. Его задача — наиболее совершенным образом средствами издания передать самое произведение, о котором свидетельствуют его источники.

Ясное дело, что здесь редактор *обязан* исправить опечатки и ошибки документа, и сохранение их явится недосмотром.

Для большей простоты и ясности дальнейшего изложения я ставлю вопрос в идеальных условиях критики текста, а именно я предполагаю, что редактор обладает полным пониманием издаваемого текста и полным знанием языка и художественной системы автора. В действительности, понятно, этого не бывает. Есть опасность не вполне понять даже самый простой текст. Что же касается языка и поэтики, то при современном состоянии русской филологии, при отсутствии справочных руководств, словарей и т. п. нечего мечтать о таком идеале.

[1] В данном случае под „подлинником" я разумею не документальный *первоисточник*, а самое произведение.

Поэтому всегда есть в действительности опасность некоторого заблуждения редактора, которое состоит в том, что вместо подлинного понимания он обладает лишь своим *личным*, субъективным разумением, расходящимся с действительным, что на место языка и поэтики произведения он поставит свой язык и свои представления о художественном построении произведения. Вот эта-то опасность заставляет каждого редактора, во избежание произвола, оставлять некоторые вопросы неразрешенными, т. е. на веру принимать некоторые неясности; иначе говоря, критическая осторожность может заставить редактора в какой-то мере не доводить работы до конца. Здесь не может быть никаких общих норм, никаких методологических приемов. Определяется эта область неразрешенного тем, что именуется критическим тактом и что является в некоторой степени профессиональным даром редактора. Попытки определить путем анализа чужих ошибок область вопросов, которые *опасно* разрешать, совершенно неправомерны. Невежественный редактор может наделать ошибки совершенно очевидные, и самая критическая робость может быть источником ошибок. Каждый редактор с некоторой практикой, вероятно, неоднократно испытывал на себя досаду, когда он, ознакомившись с новыми источниками уже изданного им текста, находил там подтверждение тех догадок, которые он из осторожности не применил к делу в редактированном им издании. Этот критический такт (или законная робость) заставляет редактора осторожно итти за традицией, может быть и подозрительной, если нет достаточной уверенности в том, что традиция эта ошибочна.

В дальнейшем, как я предупредил, вопрос об осторожности не будет ставиться, и редактор будет предполагаться идеальным, т. е. таким, глубина знания и полнота понимания которого освобождают его от критического такта.

Другая предпосылка, необходимая для дальнейшего, заключается в указании на то, что в области гуманитарных наук мы имеем дело не с точными, а только приблизительными фактами. Между тем именно в филологии мы часто встречаемся с неумеренным применением так называемого закона исключенного третьего („данное явление есть или **А**, или не-**А**, и третье решение невозможно“), когда требуют для утверждения

абсолютной уверенности. Но закон исключенного третьего, во-первых, применим лишь к явлениям, а не к нашему знанию об этих явлениях, и, во-вторых, он применим к индивидуальным явлениям, а не к целому роду (*данный* дом или двухэтажный, или нет, а не все дома вообще), а между тем очень часто наше суждение о частном явлении основывается исключительно на нашем знакомстве с общим явлением. Дело в том, что всякое суждение, помимо прочего, обладает свойством некоторой большей или меньшей вероятности. Поэтому нет необходимости всегда придерживаться во всем одного определенного мнения. Можно иметь сразу противоположные мнения об одном предмете, но с разной степенью уверенности в них. Возьмем вопрос: „Написал ли данное стихотворение Пушкин?" Нельзя здесь рассуждать так, как рассуждают довольно часто: „Если у вас нет достоверных доказательств того, что его написал Пушкин, то вы должны считать, что его написал не Пушкин". Обычно забывается, что отсутствуют достоверные доказательства и для обратного. Вообще мы редко имеем дело с суждениями достоверными, а по большей части только с более или менее *вероятными*. Правильно ставить вопрос так: „В силу имеющихся у нас сведений принадлежность этого стихотворения Пушкину имеет такую-то вероятность, обратное предположение — другую". Нет ничего опаснее бесповоротных и категорических решений. В дальнейшем мы и будем руководствоваться принципом разыскания наиболее вероятного, а не абсолютно достоверного.

Критика текста представляется весьма различной, располагаем ли мы одним источником текста или несколькими. Совершенно своеобразно она стоит в том случае, когда мы имеем несколько источников, отражающих *разное состояние* текста, например несколько изданий, над которыми работал автор.

Критика текста сводится к двум операциям: 1) к установлению авторизованности того или иного варианта, 2) к выбору среди авторизованных вариантов подлинного.

Поставим вопрос в простейшем случае — в случае наличности единого источника (или в случае тождественности всех источников).

В первую очередь встает вопрос о степени авторитетности этого единого источника. Наиболее авторитетным источником

является рукопись самого автора, так как туда могут проникнуть ошибки, сделанные только самим автором. Чем дальше от автора источник, тем он менее авторитетен, так как кроме авторских туда могли проникнуть и чужие ошибки. Однако степень авторитетности источника определяет (в обратном отношении) степень нашей подозрительности, ход же рассуждений остается совершенно одинаков.

Ход рассуждений бывает приблизительно таков. Изучая источник, мы признаем его совершенно подлинным, если в нем не заключается внутренних противоречий или текст его не противоречит тому факту, что его - написал известный нам автор, с известным языком и писательской манерой. Найдя такие противоречия, мы устанавливаем, что̀ именно в тексте ошибочно. Затем мы должны *объяснить происхождение ошибки* и найти такой текст, который уничтожает противоречие, т. е. удовлетворяет нашему представлению о подлинности, а с другой стороны — удовлетворяет объяснению о возникновении ошибки. Иной раз такой искомый текст получается просто и настолько близок к достоверности, что мы его называем очевидным. Таков случай грубых описок, опечаток.

Возьмем следующий пример. В автографе „Каменного Гостя" читаем:

— Так, Разврата
Я долго был усердный ученик,
Но с той как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился...

Здесь мы сразу обнаруживаем испорченный стих:

Но с той как вас увидел я...

Он противоречит смыслу, синтаксису, ритму. В нем недостает двусложного слова, существительного женского рода, согласованного со словами „с той", с ударением на втором слоге. Анализ смысла всего отрывка (*я долго был*, я переродился) сразу подсказывает чтение „с той поры". Сочетание это у Пушкина очень часто; ср. там же:

Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово Счастье.

Пушкин естественно в скорописи мог не дописать привычного выражения, написав только первую его часть. И поэтому мы уверенно можем принять за подлинный следующий текст, удовлетворяющий всем требованиям:

Но с той поры, как вас увидел я...

Однако не всегда исправление ошибок так очевидно. Иной раз имеется множество решений, иной раз исправление требует сложного доказательства. В этих более трудных случаях исправление ошибки именуется *конъектурой* [1].

Приведу пример конъектуры очень удобный тем, что мы можем ее правильность проверить на документе, к которому в свое время автор конъектуры не обратился. В сочинениях Пушкина печатается отрывок:

В лесах Гаргарии счастливой
За ланью быстрой и пугливой
Стремится юный Актеон.
Уже на тихий небосклон
Восходит бледная Диана —
И в сумраке пускает он
Последнюю стрелу колчана...

Отрывок этот впервые напечатан Анненковым в 1857 году и с некоторыми изменениями перепечатывается во всех изданиях (здесь текст академического издания, т. III, стр. 61).

Первый стих обычно сопровождается примечанием, причем одни авторы утверждают: „Гаргария — источник близ Платеи", другие: „Гаргария — собственно Гаргар или Гаргара — одна из вершин горы Иды в пределах троянских". А. И. Малеин в заметке, напечатанной в сборнике „Пушкин и его современники" (вып. XXVIII, стр. 99 — 100), указал, что никакой Гаргарии не существовало, а античный миф указывает на встречу Актеона с Дианой в Гаргафии [2]. Следовательно, первый стих надо читать:

В лесах Гаргафии счастливой.

[1] Собственно, правильнее называть конъектурой всякое исправление текста, но очевидные исправления, как „сами собой разумеющиеся", не требуют особого наименования. Поэтому, естественно, слово „конъектура" употребляется в применении к трудным случаям.

[2] А. И. Малеин, доверяя академическому изданию, допускал описку Пушкина.

Конъектура А. И. Малеина не была всеми единодушно принята. Так Б. В. Варнеке в статье „Пушкин и актеры" („Пушкин", сборник Одесского дома ученых, вып. II, Одесса, 1926 г., стр. 47) пишет: „А. И. Малеин ссылками на Овидиевы «Метаморфозы» и другие тексты приходит к выводу, что Пушкин здесь описался вместо правильной формы «Гаргафия». Но дело не так просто. Сам Пушкин или его французский источник мог, кроме того, эту форму спутать с Гаргаром Гомера или Gargara Виргилия и Овидия. Стихи поэты пишут ведь не так, как мы наши статьи: со справками насчет каждого слова в книгах. А возможна и сознательная подмена ради той «звукописи», с точки зрения которой Гаргария гораздо сильнее и звончее Гаргафии и которая поэту дороже возможности щегольнуть знанием древней географии".

Однако есть очень простой способ решить вопрос — это обратиться к автографу, где весьма четко написано: „Въ лѣсахъ *Гаргафіи*". Гаргария же — не более как опечатка издания 1857 г., повторенная всеми редакторами сочинений Пушкина. Путь смыслового анализа оказался более плодотворным, чем попытки объяснить ошибку текста косвенными соображениями. Здесь в пользу конъектуры говорило одно соображение — то, что текст отличался от подлинного имени на одну только букву и даже на один штрих.

Приведу примеры исправлений текста, данного документом, из материалов собрания сочинений Достоевского, изд. Гиза.

В „Хозяйке" имеется место: „Она что-то говорила ему, об чем-то молила его, складывая и *лаская* свои полуобнаженные руки". Неуместность слова „лаская" очевидна. При печатании с рукописи здесь, вероятно, была опечатка. Так как выражение „ломая руки" здесь уместно и рукописное слово „*ломая*" не трудно набрать „лаская", то и надо его принять в качестве подлинного.

В „Слабом Сердце" имеется два действующих лица: „Вася" и „Аркаша". В одном месте Вася, обращаясь к Аркаше, называет его „Вася". Это очевидная обмолвка, и это имя надо заменить именем Аркаша. В рассказе „Елка и Свадьба" герой рассчитывает состояние своего предполагаемого тестя: „Положим по 4 на сто — 12, пять раз = 60, да на эти 60... ну, положим, всего будет через пять лет — четыреста. Да! вот... Да не

по четыреста же держит, мошенник! Может, восемь, аль десять со ста берет". Контекст показывает, что речь идет о процентах, рассчитываемых с суммы триста тысяч на пять лет. Напечатанное курсивом следует читать: „не по четыре со ста".

В „Маленьком герое" говорится про найденный пакет: „со всех сторон белая бумага, никакой *подписи*". Подпись на конверте мало вероятна. Опечатка из „под" „над" и обратно — обычна. Кроме того, через страницу читаем: „он без надписи". Очевидно следует: „надпись".

В „Дядюшкином сне" Мозгляков рассказывает: „Не обращаю ни на что внимания, спешу напропалую! Лошадей *взял с собою*: отнял у какого-то коллежского советника и чуть не вызвал его на дуэль". Очевидно опечатка: следует „взял с бою".

В „Селе Степанчикове": „продолжает дядя, всеми силами *стараясь понравиться и хоть чем-нибудь замять неприятность* предыдущего разговора". Следует „поправиться".

В „Униженных и Оскорбленных" — „вы *толкуете* по идеалу", следует „тоскуете".

Там же: „Бубнова сама приходила к мамаше и говорила, что лучше б *я ее* к ней отпустила". Контекст совершенно исключает возможность такого чтения. Здесь — явная *обмолвка* автора. Следует: „*она меня*".

В „Мертвом доме", в главе „Акулькин муж", читаем: „Через минуту заперли *казарму*". Между тем действие происходит не в острожной казарме, а в госпитальной *палате*. Мы имеем обмолвку, которую следует исправить.

В „Идиоте" читаем: „Да, Рогожин давеча почему-то заперся и солгал, но в *Павловске* он стоял почти не скрываясь". Однако князь не ездил в Павловск, а был только на вокзале, где и произошла встреча с Рогожиным. Очевидно мы имеем обмолвку, и следует читать (согласно языку Достоевского): „*в воксале*".

В „Преступлении и Наказании" читаем: „Нет, ничего не знаю, — как бы с удивлением спросил Свидригайлов". Между тем здесь не вопрос, а ответ. Слово „спросил" могло появиться под влиянием соседнего: „спросил Раскольников". Следует: „ответил Свидригайлов".

Кроме того, у Достоевского систематически встречаются ошибки в именах действующих лиц. Так напр., в „Подростке" мать Оли во второй части романа именуется Дарья Онисимовна, а в третьей — Настасья Егоровна. При издании романа это необходимо выправить, избрав то или другое имя.

Эти поправки распадаются на два класса: исправление ошибок самого документа (опечатки, описки) и исправление обмолвок и недосмотров автора. Естественно возникает вопрос: в какой же мере редактор в праве поправлять автора, и не ведет ли это к произволу?

Здесь, конечно, можно обращаться к такту редактора, но вопрос этим тактом не исчерпывается. В чем природа тех ошибок, которые в праве исправлять редактор? Я охарактеризовал их словами „обмолвка" и „недосмотр". Основное в ошибках этого рода — то, что случайно автор употребил ошибочную формулировку совершенно ясной мысли. Обмолвка противоречит ближайшему контексту, который ясно подсказывает вполне определенное слово, которое должно было стоять на месте. Под эту категорию не подходят те ошибки, которые тесно связаны со всем текстом произведения; не подходят сюда ошибки, возникающие из незнания или ошибочной мысли автора. Вот пример неисправимых ошибок текста. У Достоевского в „Братьях Карамазовых" цитируется церковное песнопение: „Бог господь и явися нам". Достоевский, запомнивший эту фразу со слуха, цитирует ее неверно: „Бо господи явися нам". Хотя эта фраза вдвойне ошибочна, так как нарушает грамматические правила славянского языка и не соответствует цитируемому, но исправить ее нельзя. Достоевский мало того, что цитирует эту фразу именно так, он ее и понимает неверно (см. главу „Великий Инквизитор"). Очевидно, когда он искал цитаты, то он нашел ее в уже искаженном восприятии текста. Исправление, которое пытались издатели ввести в цитату, исправляло не текст романа, а материал, из которого роман сделан. В другом месте, цитируя стихи французского поэта Жильбера, Достоевский приписывает их другому французскому поэту — Мильвуа. Очевидно, эта ошибка принадлежит самому автору, и он был убежден, что называет имя правильно. Точно так же (хотя это уже случай более сомнительный) Достоевский искажает название пограничной станции (между

Бельгией и Францией), называя ее Аркелин вместо Эркелин („Зимние заметки“).

Подводя итог, можно сказать, что подлежат исправлению автоматические ошибки, в которых не участвовала мысль автора (об этой мысли судим по контексту), наоборот — сохраняются ошибки, имеющие источником неверную мысль автора.

Точно так же, понятно, совершенно неустранимы ошибки вроде указанных невязок в „Соборянах“ Лескова, так как ошибки эти явились в результате сложной переработки текста и с ней связаны. В лучшем случае редактор может забраковать переработку автора и вернуться к раннему тексту, если *получившиеся нелепости вредят общему художественному впечатлению* от произведения.

Особый случай издания — тот, когда источником текста является недоработанный черновик. В таком случае принято извлекать из него последний, максимально согласованный и законченный слой работы. Применяющийся иногда метод чтения незачеркнутых слов не всегда приводит к желаемому результату. Зачеркивание может свидетельствовать часто лишь о том, что автор, достигнув какой-то редакции, не удовлетворился ею и продолжал работу, но эта последующая работа могла остаться незавершонной. Примеры этого приводились выше. Не нужно думать, что восстановление зачеркнутого — незаконно, так как автор-де, зачеркивая, отверг этот текст. Ведь уж то, что автор не продвинул произведения дальше черновика, — свидетельствует, что он отверг его. Печатая черновик, мы, понятно, обнаруживаем к этому произведению меньшую критическую строгость, чем сам автор. Однако полезно в самом тексте отмечать зачеркнутое, заключая его в прямые скобки [ ].

Иногда всё-таки не удается извлечь из черновика законченной редакции — или по его неразборчивости, или по его недовершонности. В связном тексте могут оказаться пропуски — лакуны, которые необходимо отметить. В стихотворном произведении эти лакуны легко определяются размером стиха. Эти лакуны следует обозначать или многоточиями, или — лучше — рядом черточек, напр. по числу пропущенных слогов (в стихотворении).

В основе издания черновиков лежит композиция произведения по данным черновика. Однако не следует думать, что эта композиция находится во власти редактора. Она должна всецело, во всех деталях, определяться изучением композиционного строения авторского замысла, и последовательность слов и частей должна вполне соответствовать художественному заданию произведения.

Кстати, русская практика привела к тому, что наибольшее внимание обращается на прочтение слов черновика и сравнительно мало — на расположение частей в целом. Это приводило в свое время к грубым ошибкам (напр. к неправильному расположению глав в „Истории села Горюхина"). Как правило надо принять обязательность анализа общей композиции целого произведения и печатать произведение только тогда, когда соотношение и последовательность его частей совершенно ясны для редактора. В ином случае вместо произведения мы получим ряд фрагментов, что очень часто и бывает на практике.

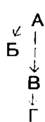
Перейдем теперь к случаю многих источников текста. Здесь может быть два случая: или мы имеем ряд авторизованных источников, относящихся к разным стадиям творчества (несколько просмотренных автором изданий), или же имеем несколько неавторизованных источников, восходящих к неизвестному нам первоисточнику (или нескольким неизвестным первоисточникам). Остановимся на первом случае, как на простейшем и более общем.

В первую очередь необходимо бывает установить генеалогию источников, т. е. их последовательность и взаимную зависимость. Обычно мы получаем линейную зависимость документов, напр.:

беловой автограф
↓
первое издание (в журнале)
↓
отдельное издание I
↓
отдельное издание II
↓
издание в сборнике произведений данного автора
↓

переиздание сборника
↓
издание в составе полного собрания сочинений
↓
второе издание полного собрания сочинений и т. д.

Однако эта лестничная последовательность иногда нарушается. Бывает иногда такая последовательность (обозначаю отдельные документы условно буквами):



Т. е. документ „В" („третье издание") происходит не от предшествующего ему документа „Б", а от первого „А", минуя второе. Такова например история „Ревизора". Первоисточниками текста комедии являются следующие документы (см. сочинения Н. В. Гоголя под ред. Н. И. Коробки, т. V, стр. 380):

I. Первоначальный набросок (А).

II. Перебеленная копия с исправлениями Гоголя (Б).

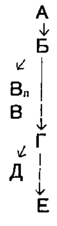
III. Два сценические текста: московский (В м) и петербургский (В п).

IV. Первое печатное издание 1836 г. (Г).

V. Второе печатное издание (Д).

VI. Текст экземпляра первого издания с окончательными поправками Гоголя (Е).

Соотношение их таково:



Иначе говоря, окончательный текст не зависит от Д, а прямо восходит к Г, который в свою очередь не зависит от сценических текстов, а восходит к перебеленной копии первоначального наброска. Такие генеалогии с „боковыми" линиями встречаются, и для редактора подобное осложнение истории текста чрезвычайно важно, так как для установления окончательного текста необходимо особенно внимательно изучить главную линию (в данном случае А, Б, Г, Е). Материал документов В и Д—совершенно особый, так как их индивидуальные ошибки не могли передаваться дальнейшим спискам и изданиям.

Генеалогия документов устанавливается путем историко-биографических справок (переписка автора, свидетельства современников) и путем внутреннего анализа документов, путем их детального сличения. Очень показательно для зависимости документов повторение недосмотров, точное воспроизведение малозначительных деталей и т. п.

Привлекаются для изучения исключительно документы, связанные с автором, т. е., напр., издания только прижизненные. Посмертные издания необходимо обследовать только с одной целью: для выяснения вопроса, не был ли известен предшествующим редакторам какой-нибудь ныне недоступный документ и вообще не располагали ли они каким-нибудь нам неизвестным материалом. В разрешении этого вопроса следует проявлять здравый скептицизм и вообще более доверять подлинным документам, нежели косвенным свидетельствам о них. Так напр., некоторые произведения Достоевского в посмертных изданиях, за которыми наблюдала вдова Достоевского, имеют какие-то мелкие добавления, отсутствующие в прижизненных изданиях („Идиот", „Братья Карамазовы"). Несомненно, вдова Достоевского располагала обширными материалами, доныне еще не изученными, и поэтому возможно, что эти добавки основываются на подлинных авторских рукописях. Однако, зная очень низкие критические данные А. Г. Достоевской, проявленные ею в издании произведений, для которых она располагала только нам известными источниками, совершенно не зная природы того источника, откуда она черпала свои прибавления, мы в праве проявить в данном случае подозрительность и осторожность, устранив из текста

дополнения посмертных изданий и вернувшись к тексту издания, вышедшего под наблюдением Ф. М. Достоевского, при его жизни.

После установления генеалогии документов необходимо установить степень их авторизованности, т. е. причастности автора к тому или иному списку и изданию. Этот вопрос решается в плане биографическом, и для редактора очень ценны указания, что то или иное издание выходило без наблюдения автора. В таком случае все изменения, находящиеся в данном издании, мы должны считать опечатками и устранять их из текста и тех изданий, которые выходили под наблюдением автора. Очень часто автор, издавая свое произведение, затем разрешает его перепечатывать без всякого со своей стороны наблюдения. Так произведение перепечатывается нескольк раз, но затем автор, желая его переработать или поправить, берет последнее издание и работает над ним, часто не замечая ошибок, вкравшихся в текст при многократной перепечатке.

Так, Островский некоторые свои пьесы готовил к печати, пользуясь совершенно неавторитетными литографированными изданиями, представлявшими плохую копию сценического текста.

Для издания произведения необходимо выбрать редакцию его, если оно представлено в нескольких, и затем восстановить эту редакцию на основании всех данных, сняв с того документа, в котором эта редакция до нас дошла, все накопившиеся в нем ошибки. Дело в том, что при повторных изданиях с текстом происходит двойная система изменений. С одной стороны, автор работает над текстом и улучшает его. С другой стороны, те причины, о которых много говорилось в первой части книги, вносят порчу в текст. Текст ухудшается [1]. Дело редактора — в первую очередь определить, что в изменениях текста принадлежит автору и что — порче. Материал, собранный в первой части настоящей книги, дает возможность с некоторою вероятностью указать изменения, безусловно происходящие от корректуры. С другой стороны, непосредственное обозрение изменений текста дает нам представление о ра-

[1] *Особенно страдает от этого пунктуация,* которую многие корректора считают в праве изменять по усмотрению. Вот почему всегда безопаснее брать пунктуацию наиболее раннего текста, как наиболее близкого к первоисточнику.

боте автора, и мы можем отметить круг несомненно авторских исправлений. Остается всегда круг изменений сомнительных, к которым приходится отнестись с должной осторожностью и с особой внимательностью. Эти изменения изучаются и каждое в отдельности и все в совокупности. Обычно авторские изменения дают картину некоторой системы. Это дает обычно указания, как расценивать сомнительные изменения. Так, входящие в общую систему авторских исправлений мы отнесем к авторским; не входящие в нее, не вызываемые условиями ближайшего контекста и ухудшающие чтение есть основание отнести к опечаткам. Вообще говоря, буквенные изменения, сопровождающиеся резким изменением значения (напр. „топот" вместо „шопот"), указывают на опечатку, но не решают вопроса, которое из чтений правильнее—прежнее или новое, так как легко себе представить, что автор мог исправить опечатку раннего издания. Вообще говоря, анализ текста дает возможность решить, какое чтение есть чтение испорченное опечатками.

Но такое разграничение изменений, вызванных работой автора, от изменений, вызванных опечатками, только подготовляет материал для издания. Остается решить главный вопрос: какие из исправлений автора брать и какие отвергать? или,— расширяя понятие „редакции", — какую редакцию произведения считать основной?

Существует один, универсально применяемый принцип выбора редакции — это принцип последнего авторского текста. Принцип этот вообще дает правильный результат, но сам по себе он настолько механистичен, что не может служить основанием для критики текстов. Это скорее — практическое правило, оправдывающееся в большинстве случаев. Однако, как всякое правило, принцип этот допускает исключения, если он расходится с рациональными основами выбора текста.

Задача редактора — дать текст, наиболее выражающий художественное задание произведения. Поскольку это художественное задание яснее всего самому автору, мы можем вообще сделать подмену и сказать, что должны дать тот текст, который намеревался дать автор. А так как вообще автор в процессе творческой работы приобретает всё больший и больший художественный опыт, то можно считать, что последние переделки автора наиболее точно передают художественное за-

дание произведения. Но, чтобы прийти к такому результату мы были принуждены сделать ряд допущений, которые не всегда оправдываются в действительности.

В самом деле, в условиях новой литературы произведения нашего времени носят глубокий отпечаток художественной индивидуальности автора. Поэтому совершенно недопустимо, чтобы произведения одного автора после него подправлял какой-нибудь другой, с совершенно иной художественной индивидуальностью. Между тем и художественная индивидуальность автора меняется, и сам автор в конце концов перестает быть самим собой. Иногда изменения, испытанные индивидуальностью автора, так глубоки, что он приходит в конфликт с собственным творчеством. Такова судьба авторов, испытывающих всякие „кризисы", „обращения" и т. п. Хорошо, если в старости автор просто отходит от созданий своей юности. Так, для Пушкина после 1828 года не могло быть вопроса о том, чтобы править „Гавриилиаду". Он просто отмежевывался от своего прошлого, отрекался от него. Конфликт был слишком велик. Л. Толстой просто отошел от своих художественных произведений. Но иногда конфликт не так резок, и автор пытается перевести на новые рельсы свое старое произведение. Вообще говоря, всякая переработка произведения есть изменение в целом или в частях поэтической системы автора. Чем ближе переработка к моменту создания произведения, тем она органичнее, тем более эта перемена системы соответствует основному художественному замыслу. Но чем дальше отходит автор от своего произведения, тем чаще эта перемена системы переходит в простые заплаты нового стиля на основе чуждого ему старого органического. Труднейшим вопросом для редактора является решение того, удалось ли автору найти новую систему и переработать „без остатка" свое произведение так, чтобы, с одной стороны, не было внутреннего противоречия между разными местами произведения, не было бы вопиющего разностилья; с другой стороны — чтобы новая система органически слилась с художественным замыслом произведения. В этом состоит отбор редакций по принципу текста единой системы [1].

[1] Не надо только понимать принцип „единой системы" слишком жестко. Как известно, и в языке мы не соблюдаем единой системы, часто заменяя одну форму другой без всякой особенной нужды. Если автор сказал „со

В силу такой постановки вопроса были случаи, когда окончательно принятым текстом не был текст последней авторской обработки. Примеры этому даны выше.

Но есть еще другой критерий (не всегда, впрочем, согласующийся с критерием, выше изложенным) — это критерий исторический. Он особенно приложим к произведениям, имевшим ограниченное литературное влияние и переиздающимся не по художественным, а по историко-литературным соображениям. Иногда нам важно не художественно-подлинное, а исторически-подлинное лицо произведения. Бывают случаи, что автор надолго переживает актуальное, литературное значение своего произведения. В переизданиях такого рода редактор всегда обязан брать редакцию той эпохи, к которой относится наибольшая литературная действенность издаваемого произведения. Однако эта историческая точка зрения, которая вместо понятия „произведение" подставляет понятие „известный в свое время текст произведения", имеет очень ограниченную сферу применения, и если, напр., нам теперь удается по неизученным или плохо изученным документам восстанавливать подлинный текст, до сих пор неизвестный, произведений Пушкина (так в наши дни произошло с „Каменным Гостем", с „Историей села Горюхина"), то никакие исторические соображения не заставят нас предпочесть фальсифицированные тексты ранних изданий подлинному воспроизведению первоисточника.

Все приведенные соображения вызывали иногда, по отдельным конкретным случаям, полемику вокруг принципа „последнего текста". Особенно памятна полемика вокруг лицейского цикла стихотворений Пушкина.

Полемика эта началась вокруг ошибки, допущенной акад. Л. Н. Майковым в редактированном им I томе академического

мною", то это не значит, что он не имеет права через несколько строк сказать „со мной", и здесь не надо стремиться (как это часто делают корректора) к абсолютному единству. „Иван Иваныч" через страницу может стать „Иван Ивановичем". Так же и в художественной системе. В произведении могут быть мелкие противоречия, не особенно заметные с точки зрения целого, но иногда тесно связанные с „местными" условиями текста. Автор, вообще придерживающийся определенного стиля, может его изменить в отдельных местах, если того потребует построение описываемого или другие побочные соображения.

собрания сочинений Пушкина. Причины, вызвавшие ошибку Л. Н. Майкова, — следующие. В двадцатых годах, собираясь издавать свои стихи, Пушкин пересматривал свои тетради, в том числе и содержавшие стихи лицейского периода. Естественно, что для Пушкина 20-х годов была неприемлема форма его лицейских стихотворений, и он приступил к переработке. Во многих случаях эта переработка не шла дальше первых стихов, причем часто Пушкин останавливался на полуфразе, зачеркивал всё стихотворение и писал: „не надо". Л. Н. Майков, увлеченный принципом „последнего текста" и рассматривавший все поправки совершенно изолированно одна от другой, вводил эти изменения 20-х годов в текст лицейских стихов, игнорируя незаконченность работы Пушкина.

С Л. Н. Майковым полемизировал В. Я. Брюсов, и в этом споре родился принцип, что „лицейские стихи Пушкина должны печататься в лицейской редакции". Я не буду подробно останавливаться на анализе этого принципа, в общем дающего правильный результат, но, как всякое прямолинейное решение, грешащего во многих пунктах; это завело бы нас далеко в сторону от темы, в анализ понятия „*лицейских* стихотворений", происхождения этого термина и изменения его значения в истории изданий Пушкина, в историю происхождения лицейских стихов и их образования, в историю работы Пушкина над лицейскими стихами [1]. Скажу только, что принцип реставрации лицейских стихов в их первоначальной (или около того) редакции есть принцип исторический и он допустим лишь в специальном издании сборника лицейских стихов Пушкина. Как особый сборник, он может войти и в состав собрания сочинений Пушкина. Но далеко не всё в лицейских стихах „подсудно" историческому принципу. Стихи, включенные Пушкиным в переработанной форме в состав дважды им изданных „Стихотворений", никоим образом не могут исключаться из состава сочинений Пушкина и заменяться „первоначальными редакциями", вопреки принципу, провозглашенному

---

[1] Замечу лишь, что четкости понятия „лицейские" стихи много препятствовал механически проводимый сквозь собрания сочинений Пушкина „хронологический" принцип расположения его произведений.

в общей форме М. Л. Гофманом в его книге: „Пушкин. Первая глава науки о Пушкине“ [1].

Очевидно, в некотором увлечении новым принципом издания стихов не в последней редакции, а в редакции ограниченной эпохи создания, М. Л. Гофман в свое время выпустил в „Академической библиотеке русских писателей“ сочинения Баратынского, где применил принцип первоначальной редакции, вместо обычной последней: „В основном тексте настоящего издания мы приняли первоначальное чтение, так как думаем, что только оно может ознакомить читателя с полным объемом творчества Боратынского, между тем как в остальных изданиях литературная физиономия Боратынского Александровской эпохи (когда он был особенно популярен, и гораздо более, чем в 30-х годах) оставалась в тени“.

Легко предугадать, что применение принципа „первонального“ чтения привело редактора к ряду противоречий. Издание было в свое время очень резко встречено критикой. Необходимо отметить, что в следующем издании стихотворений Баратынского (вышедшем в Берлине) Гофман вернулся к традиционному принципу последнего текста.

Пример этот показывает, что вообще удаляться от правила последней редакции следует с большой осмотрительностью, хотя всегда необходимо проверить возможность применения этого правила.

Необходимо несколько уточнить понятие „последнего текста“. Под последним текстом следует понимать тот, который дается автором в отмену предыдущего и предназначен для печати (или такого же опубликования, как и предыдущий текст). Таким образом, если случайно по памяти автор воспроизведет свой текст после того, как он издан, то такая запись по памяти не может приниматься во внимание. Но корректурные пометы на издании, имеющие целью быть внесенными в текст очередного издания, очевидно должны быть учтены. Однако поправки на печатном экземпляре, вроде тех, которые делал Достоевский для чтения вслух отрывков на литературных вечерах, как имеющие особое назначение, без всякого отношения к изданию, не должны быть вводимы в текст.

---

[1] Впрочем надо думать, что категоричность утверждения Гофмана не соответствует силе личного его убеждения.

В случае избрания последнего издания, как дающего окончательный текст, полезно всё же поискать среди предшествующих изданий наиболее исправное, которое и выбрать в качестве основного, при условии внесения в него всех авторских изменений из позднейших изданий. Это практическое правило избавит новое издание от механического воспроизведения позднейших опечаток. В деталях, не имеющих большого значения и обыкновенно упускаемых из виду и не обращающих на себя внимания, полезно следовать именно этому основному изданию (и вообще говоря — более ранним изданиям).

Вот несколько примеров исправления основного текста по предшествующим изданиям. У Островского в пьесе „Правда хорошо, а счастье лучше" в издании Салаева читаем во втором действии, четвертом явлении (речь идет о том, что сына Зыбкиной, Платона, могут посадить в долговую тюрьму):

Грознев. А что сын? Сиди, мол, вот и всё! Надоест купцу кормовые платить, ну, и выпустит, либо к празднику кто выпустит.

Последняя фраза неясна. Обращение к тексту журнала „Отечественные Записки" (т. CCXXX), где первоначально появилась пьеса, разъясняет затруднение. Там фраза кончалась: „либо к празднику кто *выкупит*". Очевидно, второе „выпустит" появилось у Салаева опечаткой, под влиянием соседнего „ну, и выпустит". Между тем всё же основным является текст Салаева, так как там есть явные исправления автора, напр. в пятом явлении первого действия Барабошев говорит про свой разговор: „А обыкновенный разговор, окромя сурьезного, у меня всё равно, что бисер". Между тем в журнале эта фраза кончалась: „что жемчуг". Это изменение, необъяснимое опечаткой и явно улучшающее чтение, несомненно принадлежит автору.

Иные вопросы не решаются так просто.

Так, в „Горе от ума", в действии I, явлении 7, имеется одно место, постоянно смущавшее сценических исполнителей. В развитом диалоге Чацкого с Софьей вдруг появляется реплика Лизы:

София
Смесь языков?

Чацкий

Да двух, без этого нельзя ж.

Лиза

Но мудрено из них один скроить, как ваш.

Отнесение этих слов к Лизе, всё время молчавшей, противоречит и театральной технике и психологическим условиям произнесения. Гнедич в свое время протестовал против этого места, приписывая эти слова Софии. В сценической практике именно София и исполняет эту реплику.

Однако слова эти отнесены к Лизе в двух авторизованных копиях „Горя от ума" (жандровская и булгаринская), и на этом основании в издании сочинений Грибоедова в „Академической библиотеке русских классиков" они напечатаны как здесь, с именем Лизы. Однако есть еще музейный автограф, дающий более раннюю редакцию, в котором слова эти принадлежат Софии, что дает гораздо более согласованное чтение. На это было указано рецензентом академического Грибоедова, Б. В. Варнеке („Известия Отд. русского языка и словесности" за 1914 г., т. XIX, кн. II, стр. 291).

Редактор издания Н. К. Пиксанов так возражал на замечание рецензента: „музейный автограф есть *ранняя* редакция пьесы, впоследствии коренным образом переделанной автором. В жандровской рукописи, первопечатном тексте и в булгаринском списке, т. е. во всех позднейших авторизованных текстах, эта реплика уже передана Лизе". Исходя из авторитетности копий, Н. К. Пиксанов решительно протестует против „особого редакционного метода — смыслового, эстетического или психологического" („Изв. О. Р. Я. и С." за 1915 г., т. XX, кн. I, стр. 20).

С этой аргументацией я позволю себе решительно не согласиться. Редакционный метод должен всегда основываться на понимании текста, а понимание всегда исходит из „смысловых, эстетических или психологических" оснований. Анализ смыслового содержания этого места приводит нас к убеждению в его дефектности. Есть подлинный автограф, дающий совершенно осмысленную редакцию. Остается решить один вопрос: могла ли в жандровскую и другие копии проникнуть ошибка, не замеченная Грибоедовым? Списки и тем более первоиздание

имеют ошибки. Все они *восходят к одному какому-то источнику*, следовательно могут повторять ошибку. Списки писались писарями, без всякого проникновения в смысл переписываемого [1].

Что же касается передачи реплики, то это есть типичнейшая опечатка в драматических произведениях и притом обычно не замечаемая автором, который следит более за текстом реплик, чем за именами говорящих. Так, у Островского в „Неожиданном случае" слова Розового приписаны Дружинину. В той же сцене „Горя от ума" последняя реплика Софьи: „Да, хорошо сгорите, если ж нет?" в двух изданиях 1858 года приписана тоже Лизе.

В случае множественности источников, вообще говоря, приходится останавливать свой выбор на одном из вариантов. Однако иногда приходится отвергать все варианты, заменяя их конъектурой. Так напр., у Достоевского в „Братьях Карамазовых" была допущена в журнальном тексте явная опечатка: „проскрежетал он с простным презрением". Эта опечатка неверно была исправлена в следующем издании: „проскрежетал он с злостным презрением", между тем как под „простным" ясно видно слово оригинала „яростным" с опечаткой в первой букве. В том же романе в речи Карамазова-отца встречается в журнальном тексте такая фраза: „Впрочем, кажется, не отец лжи, это я всё в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и до того будет вольно". В следующем издании конец фразы напечатан: „и до того будет довольно", в то время как журнальный текст дает явное указание на оригинал, в котором слово „довольно" разделилось и „до" перескочило через два слова. *Ясно, что следует брать: „и того будет довольно"*.

Указанные здесь приемы ведут к реставрации некоторой единой редакции. Это единство редакции не должно упускаться из виду редактором. Всегда есть опасность вместо единой редакции дать совмещение разных редакций, компиляцию. Эта компиляция довольно часто фигурирует в изданиях русских классиков.

---

[1] У Достоевского есть случай, когда одна опечатка повторялась при его жизни до 5 раз, несмотря на переработку, которой он подвергал повторные издания.

Особенно пострадал от нее Пушкин. В 1887 году вышло издание „Литературного фонда", новинкой которого было то, что текст Пушкина был проверен по автографам. Однако редактор П. О. Морозов *не удержался от того, чтобы дать* вместо проверки именно компиляцию, часто весьма неудачную. Так, в стихотворении „Осеннее утро" имеется печатная редакция одного стиха:

Стоит туман на волнах похладелых.

В автографе стих этот оканчивался: „на нивах пожелтелых". У П. О. Морозова стих этот превратился в следующий:

Стоит туман на волнах пожелтелых.

В статье Добролюбова „Луч света в темном царстве" есть место, напечатанное в „Современнике" 1860 г.: „литераторы по большей части оказываются менее чуткими: они подмечают и рисуют явление тогда уже, когда оно довольно явственно и сильно". Слово „явление" было вынужденным, подцензурным. Издание 1862 г. дает вместо него: „возникающее движение". В некоторых изданиях мы читаем здесь такую компиляцию: „литераторы по большей части оказываются менее чуткими: они подмечают явление, возникающее тогда уже, когда оно довольно явственно и сильно". Эта компиляция лишает соответствующее место всякого смысла.

Понятно, данные образцы компиляции более относятся к *области редакторских промахов, но в некоторых случаях* компиляционные приемы прочно утвердились. Это — главным образом в случае, когда редакторы в своем стремлении к „полноте" текста издания вводят в окончательную редакцию отрывки из первоначальных редакций. Эти пополнения из рукописей начали проделывать над Пушкиным еще в 1859 г. (в издании Геннади). Так, там напечатано стихотворение „19 октября 1825 г." с дополнениями нескольких строф из автографа, дающего *раннюю редакцию.* Строфы эти заключены в кавычки и сопровождены примечанием: „Эта и последующие строфы, заключенные в знаки « », отброшены были Пушкиным из этого стихотворения и напечатаны были в VII томе последнего издания сочинений его из рукописи; помещаем их в тексте к своим местам, для удобства чтения". Это „удобство" вызвало

резкую отповедь со стороны „Современника" в его сатирическом отделе „Свисток". Приведя известную эпиграмму на издание Геннади:

> О жертва бедная двух адовых исчадий,
> Тебя убил Дантес, и издает Геннади,

сотрудник „Свистка" продолжал:

„Я издание всё-таки выписал. Многое было для меня в нем ново; но многого знакомого прежде я не узнал. Последнее обстоятельство было для меня крайне грустно; но я думаю, что отстал от современных требований науки, столь дружно подвигаемой в наше время совокупными усилиями русских ученых библиографов и библиофилов, гг. Михаила Семевского, Полторацкого, Тихменева и других. Если б не моя отсталость, я, вероятно, встретил бы уже где-нибудь в повременных изданиях разрешение моего недоумения. Но, повидимому, все находят издание известного библиографа и проч. вполне соответствующим условиям современной науки, ибо никто и не заикнулся, что г. Геннади исполнил задачу свою не совсем удовлетворительно. Я, признаюсь, как простой читатель, был крайне огорчен, что, например, в стихотворении «Роняет лес багряный свой убор» явилось несколько куплетов, которые совсем испортили для меня эту пьесу, очень мною любимую. Сначала я думал, уж не сам ли известный и проч. сочинил их; но оказалось, что он взял их из рукописи самого Пушкина и только вставил их в тех местах, где Пушкин их зачеркнул, разумеется, как плохие и нарушающие общую стройность пьесы. Но не надо забывать, что Пушкин писал всё для таких читателей, как я, которые хотят наслаждаться и поэтому находят неприятным разные помарки в книге. Вероятно в этом смысле он и говорил в своем известном стихотворении, что не умрет «весь». Г. Геннади, становясь теперь в уровень с требованиями своей глубокомысленной науки, хочет, чтобы не умерло не только ни одно слово, но даже ни одно чернильное пятно, которое он встретит в рукописях великого поэта. Петербургский приятель мой, купивший для меня новое издание, сообщает мне вдобавок, что истинно-просвещенные библиографы недовольны изданием г. Геннади. Они находят, что он недостаточно уважает деятельность великого поэта, ибо спас далеко

не всё из черновых тетрадей, что бы следовало спасти. Прошу вас сообщить, справедливо ли известие, будто готовится еще издание сочинений Пушкина, уже вполне удовлетворяющее требованиям библиографической науки, издание, *как пишут* мне, драгоценное для людей ученых; но которого я не куплю, ибо в нем, слышно, будут все стихотворения Пушкина напечатаны следующим образом:

Пора! трубят уже рога—
Пора, пора! уж рог трубит—
Пора, пора! рога (звучат) трубят,
Давно (чернильное пятно)
Давно — — — — —
В охотничьем псари уборе
Псари в охотнич. уб—х
Чем св. уж на к (смазано)
Борзые пр. на сворах.
(Тут капля коричневого цвета.)
И барин — — —
Выходит барин на крыльцо... и т. д.

Унылое чувство сознания старости и увядания овладевает *невольно человеком, когда подумаешь, что становишься уже* неспособен понимать те высокие стремления, которыми одушевляются люди, занимающиеся наукой, прославившей имя г. Геннади". („Современник" 1860 г., № XI, ноябрь, Свисток, 6, стр. 42—43, „Г. Геннади, исправляющий Пушкина (*Письмо из провинции*)", подпись „Григорий Сычовкин").

Многое, отмеченное Сычовкиным, воспринималось комически только в 60-х годах. Так транскрипция, которой тогда почти не знали, и едва ли не первый образец которой находится в приведенной цитате, ныне заполоняет страницы собраний сочинений. Текст „19 октября 1825 г.", установленный Геннади, мы находим в издании Брюсова 1920 г., где текст этот сверх того дополнен еще одной строфой, представляющей не что иное, как отброшенный в рукописи черновой вариант строфы „Что ж я тебя не встретил..." (см. выше факсимиле, транскрипцию и анализ текста этой строфы).

Любопытна, как иллюстрация того же, судьба пушкинского стихотворения „Воспоминание". Оно дает образец последовательной и преемственной порчи его текста редакторами. Пушкин напечатал при своей жизни это стихотворение в со-

ставе первых 16 стихов (кончая стихом „Но строк печальных не смываю"). Так оно перепечатано в посмертном издании 1838 года и в том же виде перешло в издание Анненкова 1855 г. Но в примечании к этому стихотворению Анненков отсылает читателя к своим материалам, где мы читаем („Материалы", стр. 197) следующий комментарий к этому стихотворению:

„С чудным двустишием:

И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю,

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, в бедности, в чужих степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
И сердцу вновь наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
И нет отрады мне—и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые—два данные судьбой
Мне Ангела, во дни былые!
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах вечности и гроба!

19 мая 1828".

Эти стихи Анненков извлек из очень запутанного и недоработанного черновика Пушкина, дошедшего до нас (тетрадь № 2371, листы 13 и 14). С чтением Анненкова можно не соглашаться. Во-первых, он пропустил целую строфу после первого четверостишия дополнения, которая читается приблизительно так:

Я слышу [вкруг меня] жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой
И шопот зависти и легкой суеты
Укор [жестокой] и кровавый.

Слово „жестокой“ в рукописи заменено другим, кажется „веселый“, но несогласованность последнего с контекстом заставляет отнестись к этой замене с большой осторожностью (не является ли эта замена только началом намеченной переработки строфы?).

Кроме того, в некоторых местах Анненков компановал незаконченные стихи, не всегда согласуясь с данными автографа. Не совсем ясно напр., не следует ли стихи 2 и 4 поменять местами. Затем — чтение 3-го стиха, который у Анненкова вышел короче, чем следует (пятистопный вместо шестистопного), вероятнее читать:

В неволе, в бедности, в изгнании, в степях...

Так же немерный стих „И сердцу вновь наносит хладный свет“ на самом деле написан Пушкиным с пропуском одного слова:

Вновь сердцу — — — наносит хладный свет.

Если его печатать, то или в таком недоработанном виде, или восполнить словом „моему“, исходя из аналогичных вариантов этой фразы („*Мне* сердце жгут его обиды“, „*мне* сердце жгут обиды“ и еще здесь же зачеркнутое слово „*мне*“). Наконец, последний стих берется Анненковым в первой редакции, в то время как Пушкин его переделал: „О тайнах счастия и гроба“. Кроме того, Анненков, не оговаривая, вводит в текст зачеркнутые в автографе стихи („Неотразимые обиды“).

Таким образом текст Анненкова есть текст неполный, приблизительный, гадательный и в некоторой части разрушающий оригинал (неверный размер двух стихов).

Следующий издатель Пушкина — Геннади — перепечатал эти стихи, данные Анненковым, в примечаниях. Пришедший же за ним Ефремов, не обращаясь к автографу и не проверяя текста Анненкова, ввел их в основной текст сочинений Пушкина, на первый раз оговорив, что этот текст не входил в состав напечатанного Пушкиным стихотворения, а затем убрал свое при-

мечание и присоединил этот текст к подлинно пушкинскому и лишь отделил первую часть (пушкинскую) от второй (Анненкова) звездочкой. Так со звездочкой это стихотворение и перепечатывалось Морозовым и другими издателями, и только Венгеров проявил несколько бо́льшую осторожность, собственно говоря не менявшую дела. Первую часть он означил цифрой I и снабдил заголовком: „Начало стихотворения, напечатанное *Пушкиным* в «Сев. Цветах» *и в изд.* 1829 г.", а перед второй поставил цифру II и примечание: „Конец стихотворения, не отданный Пушкиным в печать, очевидно, *по интимности его*". Приэтом в точности сохранен текст Анненкова; а так как в примечаниях к стихотворениям 1828 г. под стихотворением „Воспоминание" нет ничего кроме ссылки на „историю текста", которая в состав издания так и не вошла, то читатель в праве принять компановку Анненкова за подлинные, законченные стихи Пушкина.

Таким образом это стихотворение уже 50 лет как фигурирует в собраниях сочинений Пушкина в искаженном виде. К законченному тексту присоединено неполное извлечение из черновика в части, отброшенной Пушкиным.

Ведь если Пушкин и отбросил этот конец „по интимности", то эта интимность помешала ему его доработать. Кроме того, еще неизвестно, насколько основательна эта догадка об „интимности" как решающем поводе. Быть может, здесь играли роль и мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей сжатости, выразительности и общности путем устранения перечня личных воспоминаний.

Меж тем искаженным оказалось значительнейшее стихотворение Пушкина, которому посвящались специальные исследования (Сумцов, Л. В. Щерба) [1]. Эта ошибка, вводящая в заблуждение науку, совершена постепенно, без чьей-либо особенной вины. Анненков ведь никогда не предполагал свою компановку соединять с законченным текстом Пушкина, Ефремов не совсем точно понял Анненкова и не знал, в каком

[1] Л. В. Щерба осторожно избежал подробного анализа второй части, сосредоточившись на первой, однако редакция Анненкова и его ввела в заблуждение. *Так, не верно утверждение, что стихотворение делится пополам* на равные части: ведь Анненков пропустил 4 стиха.

виде эти стихи находятся в тетрадях Пушкина: простой взгляд на совершенно исчерканный черновик остановил бы его.

Во всяком случае ясно, что при существующих условиях редактор обязан сам обращаться ко всем первоисточникам и никогда не полагаться на чужую обработку этого источника. На основании такого же доверия непонятым указаниям Анненкова, Ефремов совершенно неправильно восстановил в „Домике в Коломне" ряд пропущенных Пушкиным строф первоначальной (во многих частях черновой) редакции автографа (см. об этом подробнее в комментарии М. Л. Гофмана к изданному им тексту „Домика в Коломне"; ср. мои поправки к комментарию в сборнике „Литературная Мысль", вып. I). Также во многих изданиях испорчен вставками из черновиков „Евгений Онегин" (см. об этом исследование М. Л. Гофмана „Пропущенные строфы Евгения Онегина", „Пушкин и его современники", вып. XXXIII—XXXV, 1922).

Таково положение вопроса в случае, когда мы имеем возможность изучать первоисточники, дающие историю текста. Однако не всегда первоисточники бывают доступны. Некоторые произведения дошли до нас лишь в неавторизованных копиях или в списках, действительное положение которых в истории текста неизвестно. Так обстоит по большей части с произведениями, которые в свое время не могли появиться в печати. Для Пушкина таково положение с „Гавриилиадой" и политическими эпиграммами. Долгое время, пока не выяснилась история текста, так представлялось дело с „Горем от ума" Грибоедова и „Демоном" Лермонтова.

В таком случае обычно мы имеем много позднейших копий, заведомо искажающих оригинал и противоречащих друг другу. Задача редактора в этом случае — установить взаимоотношение списков. Если можно установить, что некоторые из них являются копиями известного нам списка, то при выработке текста принимается во внимание этот последний. Таким образом обычно мы приходим к отбору, в котором отпадают списки новейшие и остаются наиболее старые списки или их исправные новые копии (если самые списки исчезли). Отобрав таким образом списки, в целом или в частях друг от друга независимые, мы сопоставляем их и, выделив варианты, подвергаем их критике. Наиболее вероятными признаем те варианты, ко-

торые, согласуясь с языком и художественной манерой автора, в то же время объясняют, каким образом в своей порче это место могло приобрести тот вид, который оно имеет в других списках. Здесь отчасти может помочь принцип выделения *трудного чтения*. Под последним разумеется такое чтение, которое, соответствуя языку автора, могло быть непонятым и вызвать *сомнения у переписчиков*. В рукописных копиях обычно эти трудные места заменяются их новым истолкованием (так, выше уже указывалось, как непонятый глагол Кольцова „ботеть" заменялся то через „болеть", то через „богатеть"). Однако принцип этот имеет свои границы применения. Только те трудные места можно признать присущими *оригиналу, которые получают удовлетворительное объяснение* с точки зрения языка и приемов автора. Вот пример неправильного применения принципа: Вал. Брюсов, устанавливая текст „Гавриилиады", встретил два варианта 11-го стиха:

И дух святой осенит сердце девы...
И дух святой сойдет на сердце девы...

Первый вариант отличается неправильным ударением в слове „осенит". В. Брюсов считает поэтому данное чтение трудным: „за отсутствием авторитетной рукописи, которая разрешила бы все сомнения, мы следуем правилу филологической критики, требующей предпочитать чтение самое трудное".

Между тем следовало доказать, что слово „осенит" имеется в словаре Пушкина. В данном случае эта „трудность" свидетельствует скорее об испорченности, чем о подлинности.

Путем такой критики из числа разных списков можно найти список более авторитетный. Играет здесь некоторую роль и простой подсчет уклонений от согласного чтения прочих списков. Вообще говоря, ошибки бывают индивидуальны, и поэтому вообще при большом количестве списков то чтение правильнее, на котором согласуется большинство списков. Однако этот принцип имеет еще более ограничительное применение, чем предыдущий, так как сплошь и рядом ошибка какой-нибудь ранней копии размножается в большом количестве списков, в то время как правильная традиция доходит до нас в весьма малом числе копий. Правильнее подсчет вести не по спискам, а по группам схожих списков, предполагая,

что у каждой группы есть прототип. Однако этому препятствуют: 1) обычная ограниченность доступных изучению списков, 2) компилятивность большинства списков (имеющих обычно „библиографическое" происхождение и писанных лицами, имевшими несколько разных списков).

Избрав список наиболее авторитетный, мы имеем некоторое основание доверять ему в сомнительных случаях и следовать его тексту тогда, когда нет настоятельной нужды от него отступать.

Изложенные здесь принципы приходится довольно редко применять в области новой литературы, так как в большинстве случаев мы имеем дело с произведениями, сохранившимися в документах, происхождение которых нам хорошо известно (автографы, издания).

Основания критики текста общи всем трем случаям и исходят всегда из полного и всестороннего понимания текста. Какие именно знания нужно привлекать приэтом, помимо знания языка и литературных приемов автора, установить в общем случае нельзя, так как это зависит от предмета, который трактуется в разбираемом тексте [1]. Резюмируя всё изложенное, можно сказать: задача критики текста состоит не в том, чтобы *выбрать* текст, а в том, чтобы его *доказать*.

Определение автора и времени написания.

Из предыдущего видно, что критика текста часто обращается за сведениями к другим произведениям того же автора и того же времени (хотя бы для определения языка и стиля). Таким образом при издании текста всегда встает вопрос об авторе и о дате. Вопросы эти важны не только для издания, но и вообще для изучения произведения, и к нашей теме они

[1] Не многое можно сказать о школьных изданиях и вообще об изданиях пониженного типа. К сожалению, у нас установилась практика, разрешающая педагогу из пропедевтических целей совершенный произвол и свободу изменения любого текста. Было бы желательно, чтобы этим произволом пользовались возможно реже и просто избегали бы произведений, неудобных в чем-нибудь для аудитории, для которой предназначается издание. Во всяком случае, вопрос о школьной фальсификации не имеет никакого отношения к предмету настоящей работы.

имеют более или менее косвенное отношение (мы встретимся с ними еще при рассмотрении вопроса о композиции собрания сочинений).

Вопрос об авторе обычно встает по отношению к отдельным произведениям. Редко в области истории литературы мы встречаем такую широкую постановку вопроса, как например в проблеме шекспировского творчества, где все произведения одного автора ставятся под сомнение. Впрочем в последнем случае и вопрос мы имеем иной, скорее историко-биографический, вопрос о том, как на самом деле звали автора известного цикла произведений и какова была его подлинная биография. Был ли Шекспир-автор одно лицо с историческим Шекспиром, или историческое лицо было тем, что именуют „prête-nom"—живым псевдонимом кого-то другого, будь то Бэкон или Ретланд или кто иной, от этого творческое единство шекспировского цикла не изменится. Совершенно иначе ставится вопрос по отношению к отдельным произведениям. Обычно вопрос этот встает в одной из двух форм: 1) критика принадлежности автору приписываемого ему произведения, 2) разыскание принадлежащих определенному автору произведений среди ряда анонимных (например определение, какие статьи принадлежат Пушкину в „Литературной Газете" или в „Современнике", какие рецензии и статьи написаны Белинским в „Отечественных Записках" и т. п.).

В первом случае полезно остановиться на вопросе, откуда происходят неверные приписывания автору ему не принадлежащих произведений.

Иногда в основе такого приписывания лежит простое невежество и тяга к крупному имени. Оно отлично сформулировано Гоголем в „Записках Сумасшедшего" (запись 4 октября): „Дома большею частью лежал на кровати. Потом переписал очень хорошие стишки: «Душеньки часок не видя, Думал год уж не видал; Жизнь мою возненавидя, Льзя ли жить мне, я сказал». Должно быть Пушкина сочинение". Подобное приписывание Пушкину чужих стихов началось еще при его жизни (особенно в разных „Песенниках") и создало обширную литературу „Мнимого Пушкина". Здесь, понятно, простейшим способом опровергнуть принадлежность Пушкину является нахождение настоящего автора.

Такого же рода—приписывание по ошибке. Так, Анненков, найдя в бумагах Пушкина копию (рукой Пушкина) стихов Жуковского, приписал их Пушкину и напечатал в редактированном им собрании сочинений Пушкина [1]. Так, на основании ошибочных помет в лицейских тетрадях некоторые стихотворения Дельвига приписывались Пушкину. Бывали случаи, что в каком-нибудь журнале вслед за анонимным стихотворением печаталось другое за подписью Пушкина. Подпись ошибочно относилась к обоим стихотворениям, и создавалось новое мнимое произведение Пушкина. И здесь нахождение настоящего автора решает вопрос.

Иначе дело обстоит со злостным приписыванием и с фальсификациями.

Надо сказать, что—в отличие от древней письменности—фальсификаторы в новой литературе редко подделывают документ. В начале XIX века, когда палеография не была в такой степени уточнена и когда возникла совершенно исключительная тяга к древней поэзии, мы встречаем много фальсификаторов, которые не ограничивались (подобно Макферсону) сочинением мнимо древних произведений, но и подделывали самые документы. Этим, например, отличался некий Сулакадзев, который ввел в заблуждение и Державина (см. А. Н. Пыпин, „Подделки рукописей и народных песен"). Фальсификаторы новой литературы, несмотря на большую легкость подделки документа, предпочитают сообщать свои изделия „по позднейшей копии" или просто воздерживаться от предъявления подлинника. Правда, в наших хранилищах имеются поступившие в составе разных частных собраний фальшивые автографы. Много таких рукописей приписывалось руке Пушкина или Лермонтова, но приписывалось не из злостных соображений.

Обыкновенно фальсификаторы или мистификаторы ограничиваются тем, что выдумывают историю происхождения най-

---

[1] На этом же основании Гершензон приписал Пушкину цитату из Жуковского (известную „Скрижаль", которою открывался сборник „Мудрость Пушкина". В большинстве экземпляров „Скрижаль" вырезана). Одним черновиком Пушкина был введен в заблуждение и я, приписав Пушкину перевод из Мольера, принадлежащий И. И. Дмитриеву (см. „Жизнь Искусства" 1924, № 2).

денного ими списка, а самое произведение обычно сочиняют. Впрочем известный мистификатор А. Грен, приписавший Пушкину несколько произведений, выписал их из разных мест, между прочим из „Литературной Газеты“ 1830 года. Фальсификации способствовала большая доверчивость не только в широкой публике, но и в узком кругу специалистов. Вот, например, какие вирши фигурировали в собрании сочинений Пушкина 1859 г. (ред. Геннади):

Сиротка.

Мне стала известна
И как интересна,
Сиротка одна!
Не ловко признаться,
Легко догадаться,
Где встретил. Она
Чертами нежна.
На свет создана
Порой заблужденья;
На алых устах,
На белых плечах
Сулит восхищенье.
Задумчивый цвет
К ненастью привыкший,
С головкой поникшей,
Шестнадцати лет,
Дитя наслажденья
В ней всё восхищенье
(В том щлюсь на иных)
И ножка, и очи—
Задаток для ночи
Восторгов прямых!

Такая доверчивость поощряла фальсификаторов, которые быстро увеличились в числе и так злоупотребили публикой, что доверчивость сменилась резкой подозрительностью. Однако до наших дней продолжается небезуспешная фальсификация произведений наших классиков. Особый вид наиболее практикуемых фальсификаций — это не сочинение новых произведений, а „окончание“ ранее известных или нахождение новых редакций тех произведений, авторитетная редакция которых неизвестна. Из всех окончаний особенно известно „Окончание Русалки“, написанное Зуевым. Легенда о зуевском окончании имела несколько вариантов; вот основной, напечатанный в предисловии к „Окончанию“ в „Русском Архиве“ (1897 г., март): „Пушкин бывал у Э. И. Губера и в ноябре 1836 года читал у него «Русалку». На этом чтении присутствовал Дмитрий Павлович Зуев, ныне маститый старец, в то время еще отрок, преисполненный поклонением гению великого поэта, творениями которого и доселе услаждаются дни его. Д. П. Зуев одарен чудесной памятью, которая в молодые лета его отпечатлевала в себе целые стра-

ницы прослушанного или прочитанного. По возвращении от Губера он записал для себя последние сцены «Русалки», наиболее поразившие его и навсегда врезавшиеся в его воспоминание. Они были дважды прочитаны великим поэтом по неотступной просьбе 14-летнего юноши, поддержанной Э. И. Губером. Зуев помнит также, что А. С. Пушкин признавал хор русалок «Туманной росою окрестность полна», «Разговор охотников в лесу» и в особенности «Сон княгини» лучшими местами своей драмы".

Д. П. Зуев 50 лет скрывал свою запись. В 1887 году он читал ее в одном литературном кружке, где она была встречена с большим недоверием. Но через 10 лет эта запись нашла защитников в лице Б. Н. Чичерина, А. В. Станкевича и Ф. Е. Корша, которые „пришли к убеждению, что это подлинное создание Пушкина". Чичериным рукопись была передана П. Бартеневу, который и напечатал ее в своем „Русском Архиве". Вот отрывки этого окончания:

Хор русалок.

Туманной росою
Окрестность полна.
Смолк шум над землею,
Не ропщет волна...

Одна русалка.

Звезды меркнут, и бледнее
Светит месяц золотой...

Другая русалка.

Волны стали холоднее.
Ночь встречается с зарей...

Хор.

Огоньки зажглись, блуждают...
Ветерок пахнул свежей;
Соловьи зарю встречают
Песнью страстною своей.
Пред рассветными лучами
Нам привольнее играть,
Пену гребнем над волнами
Пылью радужной взбивать...
и т. д.

Что касается „Сна княгини", то вот его начало:

Мне снилося: я золото считала;
Низала жемчуг, в яхонты рядилась
Кровавые, блестящие, большие...
И девичий венок булавкой черной
Над русою косою приколола...
Из водных струй сотканною фатой
Покрылась и, блистая красотой,
С улыбкою в храм божий я вступила.
Хор певчих „со святыми упокой!"
Пропел и мне и князю. В ноги нам
Не аксамит, а зеркало, как лед
Холодное, постлали пред налоем...

Запись Зуева была весьма скептически встречена в печати, и, вероятно, дело ограничилось бы несколькими газетными фельетонами, если бы Ф. Е. Корш не выступил с филологическим обоснованием правдоподобности зуевского сообщения в обширном исследовании, напечатанном в „Известиях Отделения русского языка и словесности Академии наук" (1898 г., т. III, кн. 3, и 1899 г., т. IV, кн. 1 и 2)—„Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева". Работа эта дает всестороннее обследование поэзии Пушкина и с этой точки зрения не потеряла своего значения до сих пор. Но совершенно неверным является окончательный вывод Корша. Разобрав возражения против Зуева, Корш заключает: „Значительная часть возражений критиков против подлинности конца «Русалки», сообщенного г. Зуевым, оказываются несостоятельными в своем основании, потому что: 1) Пушкин не достиг безусловного совершенства, особенно в частностях, которые, впрочем, требуют еще пересмотра по рукописи и старым изданиям; 2) «Русалка» и в прежде написанных частях не была окончательно отделана Пушкиным, а в позднейших могла быть обработана менее, но уж никак не более; 3) самые подозрительные места в записи г. Зуева заключают в себе ошибки, тем менее удивительные, что даже при переписке бумаг Пушкина в печатный текст его сочинений вкралось не мало погрешностей, а кое-что в его черновых рукописях, к которым принадлежал, вероятно, и конец «Русалки», до сих пор еще не разобрано.

„Запись Зуева представляет естественное продолжение напечатанных в 1837 г. сцен «Русалки», что отчасти подтверждается прототипом этой драмы (кроме первой сцены), песнью о Яныше-королевиче и даже программой «Русалки» в бумагах Пушкина. Некоторые повторения из первой части не таковы, чтобы заставляли нас видеть во второй другую редакцию, так как они касаются подробностей, легко устранимых при окончательной обработке. Эти повторения, особенно если принять в расчет варианты в первой части, свидетельствуют как будто о колебании в выборе подходящего места для пришедших поэту в голову мотивов или выражений.

„За исключением очевидных погрешностей, проскользнувших в запись по запамятованью, и некоторых неудачных выражений, естественных в первом наброске, текст г. Зуева не содержит в себе почти ни одного оборота или слова, которых не оказывалось бы в бесспорных произведениях Пушкина. То же можно сказать и о риторической и метрической стороне этого текста, причем сходство распространяется на такие тонкости, которые до сих пор никем не были замечены".

Не удержался Ф. Е. Корш и от обычного в этих случаях аргумента: „Где у нас тот поэт и вместе знаток Пушкина, который мог бы написать то, что сохранил от забвения Д. П. Зуев?"

Работа Корша вызвала ряд ответных статей А. С. Суворина, резко нападавшего на подделку. Казалось, встретились совершенно неравные силы — академик Корш и журналист Суворин. И однако победа осталась на стороне Суворина [1]. Ныне никто серьезно не поднимет вопроса о принадлежности зуевского окончания „Русалки" Пушкину.

Дело в том, что доказать путем стилистических сопоставлений принадлежность произведения определенному автору гораздо труднее, чем эту принадлежность опровергнуть. Элементы сходства можно найти между любыми произведениями, особенно если они принадлежат одной эпохе или если какое-нибудь подделывалось под другое. На этих незначительных

---

[1] Статьи эти, с присоединением к ним текста „Окончания" и ряда других газетных и журнальных заметок и разборов, собраны в книге „Подделка «Русалки» Пушкина". Составил А. С. Суворин, Спб., 1900.

сходствах и строятся обычно заявления о принадлежности, в то время как аргументация противоположного исходит из общего анализа произведения, что всегда производит впечатление большей убедительности.

Во всяком случае приходится сознаться, что из испытания Зуевым филологическая критика вышла не с особенной честью [1], что заставляет с большой осторожностью относиться к подобному методу анализа. В данном случае филологический анализ должен быть уточнен или подкреплен другими методами. Это не говорит против филологической критики вообще; но приходится констатировать, что *до сих пор* филологический анализ с целью определения автора не дал убедительных результатов.

Меньшее значение имели фальсификации „окончательных" текстов с фальшивыми интерполяциями. Таким подделкам подвергся „Демон" в издании Висковатова и „Горе от ума" в издании Гарусова. Характерно, что и здесь первоначальная экспертиза дала положительный ответ.

Так, по поводу висковатовского списка, который был заподозрен А. С. Сувориным, объявившим его подделкой, было созвано экстренное собрание Отделения русского языка и словесности Академии наук (8 февраля 1892 г.), которое вынесло следующее постановление: „Достоверность вновь найденного списка была признана всеми присутствующими; причем относительно самой рукописи 1840—1841 г. было заявлено сожаление, что почти все карандашные поправки совершенно исчезли вследствие покрытия их лаком, а они могли бы служить подкреплением того, что рукопись находилась в руках Лермонтова и им была исправлена. Но, признавая напечатанную проф. Висковатовым за несомненно позднюю из числа известных до сих пор и притом лучшую переработку поэмы самим Лермонтовым, все признали, что, если бы продлилась жизнь поэта, он, конечно, на этом не остановился бы и, очень может быть, еще раз решился бы на переделку или выправку поэмы. Последнюю нам известную переделку, указывающую на совершенно новую концепцию сюжета, не

[1] Ведь в конце концов и аргументы Корша основываются преимущественно на невозможности доказать обратное, т. е. на бессилии филологической критики разрешить вопрос.

только намеченную, но частью выполненную, представляет найденный Висковатовым список". Несмотря на столь авторитетное заявление Академии наук, редактор собрания сочинений Лермонтова, изданных тою же Академией наук, Д. И. Абрамович принужден так квалифицировать список Висковатова: „Это несомненно позднейшая переделка подлинного текста, возбуждающая очень много серьезных сомнений и возражений как со стороны содержания, так и со стороны художественно-литературной формы".

Гарусовский список „Горя от ума", копию с которого Гарусов передал в рукописное отделение Публичной библиотеки, тоже одно время пользовался доверием. Так, Алексей Н. Веселовский включил гарусовские интерполяции в изданный им в 1875 г. текст „Горя от ума".

Как пример приведу несколько стихов интерполяции гарусовского списка, опуская ремарки. Вирши эти явно не принадлежат Грибоедову, так как нарушают правила рифмовки (чередования мужских и женских рифм) и цезуры (у Грибоедова имеется только 6 случаев нарушения цезуры [1] и все— в пятистопных стихах; здесь нарушены цезуры в шестистопных):

Хлестова. А это что за чучело? Скажи, кто он?

Софья. Натальи Дмитриевны муж, Платон Михайлович

Хлестова. А! знаю.—Здравствуйте! Супруга
Уж верно здесь: вы неразлучные два друга.

Нат. Дм. Я кланяюсь, вы не всмотрелись.
Не мудрено, глаза под старость пригляделись.
Ну вот так парочка! По чести загляденье!..
и т. д.

Во исправление филологических приемов (которые обыкновенно сводятся к текстовому сопоставлению цитат из обследуемого и подлинного произведений автора), искали каких-нибудь новых методов. В общем эти новые методы сводятся к наблюдению *незаметных* элементов текста, которые являются результатом бессознательного навыка автора. Эти

1 По счету издания Академической библиотеки это стихи действия второго—21, 22, 149, 291, 292 и действия третьего—219.

явления можно наблюдать в массовом количестве, подводить под статистический анализ, и полученные цифры могут быть показательны. Необходимо лишь изучаемое явление проверить *не только* на исследуемом авторе (и на разных его произведениях, чтобы определить пределы уклонения от нормы), но и на его современниках, наиболее к нему близких, чтобы выяснить, в какой мере наблюдения свидетельствуют о характерности изучаемого явления [1]. В развитие этих положений Н. А. Морозов напечатал в „Известиях Отделения русского языка и словесности“ (т. XX, кн. 4, 1916 г., стр. 93—134) свою работу: „Лингвистические спектры. Средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или другого известного автора“.

Основная идея его сводится к наблюдению статистической закономерности в употреблении служебных частей речи, наиболее независимых от темы произведения. Так напр., автор дает таблицы относительного употребления предлогов „в“, „на“ и „с“ у Гоголя, Пушкина, Толстого и Тургенева. По поводу конкретных приемов Н. А. Морозова трудно высказаться, так как они не проверены на практике, а самые таблицы и диаграммы Н. А. Морозова внушают некоторое сомнение в устойчивости наблюденных явлений.

Поэтому, не отказываясь от идеи филологического анализа как средства установления автора, приходится пока искать иных путей. Эти пути заключаются во всестороннем историко-биографическом обследовании, в анализе свидетельских показаний и обстоятельств, при которых могло быть создано обследуемое произведение. Именно этот метод до сих пор давал совершенно точный ответ. Именно этим путем, напр., доказана принадлежность Пушкину „Гавриилиады“, возбуждавшая в свое время сомнения исследователей вследствие отречения Пушкина от этой поэмы. Совокупность всех известных фактов заставляет утверждать, что отречение это не

---

[1] Метод этот на анализе ритма стиха мною был применен к определению авторства „Гавриилиады“ и зуевского „Окончания Русалки“. „Гавриилиада“ оказалась согласованной с данными о подлинно пушкинских стихах, „Окончание Русалки“ разошлось с данными Пушкина. См. сборник „Очерки по поэтике Пушкина“, Берлин, 1923.

было искренним и само объяснялось биографическими условиями того года, когда оно было произнесено.

Особый случай, оговоренный выше, представляет разыскание авторства анонимных статей (в журналах, альманахах и т. п.). В этом случае следует придерживаться не принципа изыскания статей единого автора, а принципа „распределения" анонимных статей между участниками данного издания. Так напр., *в определении статей, принадлежащих Пушкину*, среди напечатанных в „Литературной Газете", слишком мало обращали внимание на возможность принадлежности этих статей другим сотрудникам, напр. Дельвигу, Вяземскому, Сомову и проч. Метод индивидуального „выделения" очень часто при подобных разысканиях приводил к неверному результату. Так, много не принадлежащих Пушкину статей из „Литературной Газеты" было включено в собрание его сочинений Ефремовым. В соответствующих случаях особенно необходимо выяснять круг лиц, причастных к обследуемому циклу произведений [1].

Подобно тому, как необходимо бывает знать автора, необходимо также *датировать* произведение, т. е. определить время замысла и работы над текстом. Обычно мы привыкли видеть под произведениями простую дату. Так, под романом „Униженные и Оскорбленные" значится 9-е июля 1861 года. Такие простые даты обычно означают окончание произведения в его первой беловой редакции и лишь отчасти дают нам представление о действительном времени работы. Они могут всецело определять время создания только произведений *малого размера. Однако и такие произведения очень* часто создаются длительно. Так, одно стихотворение (перевод из А. Шенье—„Покров, упитанный...") Пушкин начал переводить в 1825 г., но перевел только половину; вторую половину Пушкин перевел в апреле 1835 г.,—иначе говоря, между началом

---

[1] Необходимо лишь избегать „качественной" оценки при распределении произведений. Редакторы всегда склонны преувеличивать творческие силы издаваемого автора сравнительно с силами его современников. Всё, что получше, приберегается для Пушкина, всё, что похуже,—для Сомова, между тем как и Пушкину случалось писать и печатать слабые вещи, и Сомову, напротив того, печатать произведения высокого качества. Не должно быть аргумента: „где тот другой, равный по силам, кто мог бы написать" и т. д.

и концом работы над этим переводом, насчитывающим 14 строк, прошло 10 лет.

Подобных простых, „анонимных“ датировок следует избегать, и всегда надо стремиться к выяснению, какому именно моменту работы над произведением подобная дата отвечает.

Есть два рода датировок: абсолютная—календарная, и относительная, устанавливающая лишь, в каком временном отношении находятся два факта, который из них был раньше и который позже. При обычном способе искать всегда календарную дату второй род датировки обыкновенно упускается из виду, что приводит иногда к ошибкам. Напр., некоторые стихотворения Пушкина можно датировать только относительно других. Создается некоторый цикл произведений, взаимно датируемых, но таких, из которых ни одно не имеет точно известной календарной даты. Если одно произведение цикла получает в силу каких-нибудь соображений календарную дату, то соответствующую дату получают и остальные произведения цикла. Если эта дата ошибочна, то все произведения данного цикла получают ошибочную дату. Такие ошибочные „датировки по аналогии“ не редки у Пушкина, и достаточно просмотреть хронологический список его стихотворений в разных изданиях, чтобы убедиться, как много стихотворений переносилось из одной даты в другую. Приэтом и в новейших собраниях сочинений Пушкина многие даты заведомо неверны.

Вот почему необходимо знать не только дату, но и основания датировки. Между тем редакторы собраний сочинений часто приводят дату, не сообщая никаких оснований к тому. Так, много совершенно произвольных дат ввел в хронологию пушкинских произведений Ефремов.

Обычны следующие приемы датировки: по авторским пометам (здесь опасность — неверно понять помету), путем палеографического анализа рукописи, на основании упоминаемых в произведении фактов, на основании общей истории текста данного произведения и по положению автографа в тетрадях и записных книжках (в последнем случае необходимо проверить, все ли записи в тетради велись последовательно и относятся ли они приблизительно к одному времени). За исключением первого, все остальные способы дают обычно лишь приближенную датировку. Полезно было бы при такой при-

ближенной датировке все же точно указывать предельные границы, избегая таких датировок, как „около 1830 года“, так как иногда это „около“ может дать уклонение в один-два года, а иногда — в 5 или 10 лет.

Насколько неосторожно редакторы относятся к вопросу о датировке, может показать пример с датировкой стихотворения Пушкина „Русскому Геснеру“.

Стихотворение это напечатано было при жизни Пушкина только один раз — в „Опыте Русской Анфологии“ 1828 г.— и долгое время было забыто. Введено было оно в собрания сочинений Пушкина Анненковым в дополнительном VII томе 1857 г. по указанию Лонгинова, перепечатавшего его из „Анфологии“ в „Московских Ведомостях“ 1856 г. Анненков поместил стихотворение в отделе: „Стихотворения неизвестных годов“, но, сообщая источник, допустил опечатку в дате выхода в свет „Опыта“, пометив его 1822 годом.

Геннади, перепечатывая стихотворение тоже среди стихотворений неизвестных годов, заимствовал дату у Анненкова, сопроводив ее вопросительным знаком: „(1822?)“. Ефремов в 1880 г. распределил все стихи Пушкина под определенными датами [1]. Стихотворение попало под 1822 год. В примечании имеется ссылка на „Опыт Русской Анфологии“ с той же неверной датой. Так как наиболее известным Ефремову идилликом 20-х годов был В. И. Панаев, то стихотворение получило помету: „[В. И. Панаеву]“. Далее в примечаниях дата „Анфологии“ исправляется на 1828 г. Но так как редакторами забыто, на каком основании датировано стихотворение, то оно продолжает фигурировать под 1822 годом. Под тем же годом значится оно в издании Академии наук, где читаем (т. III, примеч., стр. 271) следующее обоснование даты: „В рукописи неизвестно, а к 1822 году отнесено Анненковым — может быть потому, что около этого времени в письмах Пушкина упоминается имя «знаменитого» Панаева, «Идиллии» которого изданы в Спб. 1820“.

Между тем Анненков никогда не относил этого стихотворения к 1822 г. и с именем Панаева его не связывал. Да и

[1] Он в своих изданиях не допускал рубрики „неизвестных годов“. Для этого многие произведения он датировал совершенно наобум, лишь бы втиснуть их в тот или иной год.

имя Панаева упоминается у Пушкина в письмах не в 1822, а в 1823 и 1824 гг. (странное основание, чтобы датировать стихи 1822 годом).

Очевидно, дата — простая ошибка, указание на Панаева — не доказанная догадка.

Попробуем восстановить действительную дату. „Опыт Русской Анфологии“ вышел в свет 22 мая 1828 г. (см. Н. Синявский и М. Цявловский, „Пушкин в печати“; М., 1914, стр. 56—57), следовательно в этот момент стихотворение уже существовало. Книга имеет цензурное разрешение от 27 мая 1827 года. Надо полагать, что стихотворение „Русскому Геснеру“ и к этой дате уже существовало, хотя бывают случаи включения в альманах отдельных стихотворений после общего разрешения книги к печати. Далее, мы находим среди полицейских бумаг фон-Фока от ноября 1827 года список этого стихотворения. На нем рукой Бенкендорфа было написано: „На Федорова“ (см. Б. Л. Модзалевский, „Пушкин под тайным надзором“, 3-е изд., 1925, стр. 74). Нет никакого основания не доверять полицейским сведениям, надо лишь проверить их возможность. Б. Федорова, по роду его стихов, можно называть „Русским Геснером“; кроме того, были особые основания у Пушкина в 1827 году быть недовольным Федоровым за то, что тот напечатал без его ведома в „Памятнике Отечественных Муз“ стихотворение „Фавн и Пастушка“. Пушкин собирался протестовать против этого, и сохранились его наброски протеста, где по адресу Федорова имеются намеки такого рода: „переписчик стихов г. Панаева“. В конце концов Пушкин поручил Сомову печатно заявить о том, что стихи эти были напечатаны без его согласия. Под впечатлением своей досады на Федорова Пушкин мог написать на него эпиграмму, тем более, что вообще относился к нему отрицательно и пренебрежительно. Таким образом есть основания думать, что стихи написаны после выхода в свет „Памятника Отечественных Муз“, т. е. после половины января 1827 г. („Памятник“ вышел в свет не позже 20 января, так как объявление о нем имеется в „Спб. Вед.“ от 21 января) [1]. Пушкин предполагал

[1] Так как Пушкин был в это время в Москве, то дата еще несколько отодвигается. В „Московских Ведомостях“ объявление о „Памятнике“ появилось 26 января.

включить эпиграмму в свое собрание стихотворений. В списке стихотворений, предназначенных для издания, имеется „Идилику“. Это название вряд ли можно приурочить к какому-нибудь другому стихотворению, кроме как к „Русскому Геснеру“. Список находится на черновике письма Бенкендорфу от 24 апреля 1827 года и не мог быть написан позднее августа 1827 года (см. мою брошюру: „Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения“, Л., 1925, стр. 111). Путем сопоставления всех этих данных мы сужаем возможные границы написания стихотворения, причем наиболее вероятным временем является февраль или март 1827 года.

Привожу настоящий пример для того, чтобы показать, какого рода справки обычно приходится наводить для датировки стихотворения, неизвестного в рукописи.

Вообще же говоря, и в данном вопросе возможно множество случаев, требующих совершенно различных методов нахождения решения.

Композиция собрания сочинений.

Три основных вопроса встают при издании собраний сочинений: вопрос объема, расположения и комментария.

Первый вопрос „объема“, когда идет речь о полных собраниях сочинений, обычно формулируется как требование *полноты*. Однако это слово далеко не решает вопроса. Прежде чем говорить о полноте, необходимо условиться, что считать *произведением*.

Нельзя говорить о том, чтобы в собрания сочинений включать *всё написанное* данным автором, так как каждый пишет вещи, отнюдь не подходящие под понятие „сочинения“. Можно ли в собрание сочинений Пушкина включать вексель, *написанный* Пушкиным? От собрания сочинений требуется не отвлеченная „полнота“, а исчерпанность того круга написанного, который определен редактором. В этом отношении и полное и неполное собрания подчиняются одному закону: раз определив, какого рода произведения в собрание включаются, редактор обязан дать всё, удовлетворяющее избранному им принципу отбора. Этот принцип можно сужать, можно расширять. Мы получим разного рода собрания. Вот основные

циклы, с которыми приходится иметь дело: 1) законченные произведения в тех жанрах, которыми занимался издаваемый автор, 2) незаконченные произведения в тех же жанрах и черновые наброски (сюда же относятся и планы), 3) „деловая" проза, имеющая биографическое значение, в частности письма.

Каждый из этих циклов может иметь суживающее или расширяющее объем толкование, но, раз избрав какое-нибудь толкование (на разумных, понятно, основаниях), редактор должен дать всё, удовлетворяющее данному толкованию.

Расхождения, замечаемые в полноте разных изданий одного автора, объясняются различным толкованием того, что подлежит включению.

Гораздо сложнее вопрос о расположении материала внутри собрания произведений.

Обычным универсальным средством расположения произведений выдвигают *хронологический принцип*. Однако принцип этот встречает и принципиальные возражения и практические затруднения в его осуществлении.

Обыкновенно хронологический принцип мотивируют тем, что при таком расположении мы получаем творческую биографию автора. Но издание творческой биографии есть собрание документов, а не собрание сочинений. Кроме того, обычно в результате применения мы всё же не получаем творческой биографии.

В первую очередь этому препятствуют крупные произведения. Пушкин восемь лет писал „Евгения Онегина". Куда бы мы ни поместили его, он не будет хронологически соответствовать своему месту, так как за эти восемь лет Пушкиным написано множество других мелких и крупных произведений. Исходом было бы раздробление „Евгения Онегина" на части с помещением отдельных частей в разных местах, но этот абсурдный прием просто уничтожит произведение как целое, и мы почти не имеем примеров подобного обращения редакторов с авторами, ими издаваемыми.

С другой стороны, абсолютному хронологическому распределению произведений препятствует обычно недостаточность или неясность датировки отдельных произведений. Если проверить даты, на основании которых распределяются хронологически стихотворения Пушкина, то окажется, что часть из

них получает место по дате в автографе, часть — по времени первого появления в печати, часть — по догадке редакторов, не всегда оправдывающейся на деле.

Наконец, самое главное — это то, что хронологический распорядок, как распорядок механический, придает совершенно хаотический вид собранию сочинений. Достаточно для этого просмотреть собрание сочинений Пушкина издания Академии наук. Законченные стихотворения беспорядочно чередуются с набросками и черновиками, мелкая лирика — с поэмами и драмами и т. п. Эта хаотичность совершенно искажает поэтический облик Пушкина. Крайним выражением абсурдного применения хронологического принципа является издание сочинений Герцена под редакцией Лемке, где редактор не остановился перед тем, чтобы разбить цельные произведения на части, перебив их записочками, письмами, деловыми бумагами и т. п.

Как поправку к абсолютной хронологичности применяют обычно распределение материала по двум основаниям. Законченные произведения отделяются от набросков и вариантов, которые относятся в примечания. С другой стороны, законченные произведения распределяются по жанрам, внутри которых произведения располагаются уже хронологически. Таким списком жанров является обычно следующий: 1) лирика, 2) стихотворный эпос, 3) драмы, 4) художественная проза (распадающаяся на мелкие и крупные произведения), 5) критическая и историческая проза, 6) биографические материалы (дневники, записки и т. п.), 7) письма. Иногда к этому репертуару присоединяют еще 8) разговоры (в чужих записях), но насколько этот отдел законен в собраниях сочинений — вопрос спорный.

Этот список не следует считать универсальным. Тем менее универсальным следует считать порядок, здесь предписанный. Желательно при классификации по жанрам в первую очередь печатать произведения главного жанра автора. Так было бы неправильно сочинения Толстого, Достоевского и даже Тургенева начинать с их стихотворных произведений. Не совсем законно начинать сочинения Пушкина с лирики. Сам он в планах своего полного собрания сочинений на первое место ставил свои поэмы, очевидно — доминирующий его жанр. Напрасно

начинают с той же лирики сочинения Грибоедова, которого надо печатать начиная с „Горя от ума".

Но и в пределах единого жанра не всегда хронологический принцип уместен. Он не имеет *большого значения* для восприятия больших произведений, которые, благодаря своему размеру, не испытывают *влияния* соседних с ними произведений. Но в области лирики голая хронология часто искажает восприятие творчества писателя. Во-первых, неприятна традиция начинать собрания сочинений с младенческих произведений. Так, у Лермонтова, прежде чем читатель добирается до его подлинно художественных произведений, ему приходится преодолевать длинную историю его ученических опытов (как, напр., в издании Академической библиотеки русских классиков). Правда, как аргумент выдвигается то, что всё равно собраний сочинений никто под-ряд не читает, а при таком расположении легче найти искомое. Но для разыскания искомого необходимы указатели, и чем больше указателей у книги, тем лучше. Расположение же материала должно быть рассчитано на условия чтения. Если же издаваемых в России собраний сочинений никто не читает, то только потому, что редакторы их строят так, чтобы сделать чтение невозможным, преследуя исключительно библиографические цели.

Во избежание того, чтобы детские произведения открывали собрание сочинений, очень часто начинают с того момента, когда писатель выступил уже в качестве зрелого художника (что вообще не трудно бывает определить), а весь подготовительный период относят во вторую часть, в приложения.

Но и в остаточной форме хронологический принцип не должен оставаться единственным и доминирующим. Скорее это — последний принцип распределения материала, на котором останавливается редактор, когда нет никакого другого, который помог бы размещению. Но на-ряду с ним существует еще принцип исторический, который, если его не проводить с механическим педантизмом, дает обычно наиболее удобное и соответствующее подлинным текстам расположение. Принцип этот состоит в том, чтобы наиболее приблизиться к тем формам издания, в которых произведения издаваемого автора появлялись при его жизни. Необходимо тщательно изучать те сбор-

ники произведений его и издания собраний, которые выпускались при его жизни, и, критически изучив их, провести применявшиеся автором принципы сквозь посмертные издания. Таким образом нужно по мере возможности сохранять авторские циклы (напр. сборники лирических стихотворений, которые своей цельностью характерны для середины XIX в. и у старшего поколения символистов). Это не значит, что нужно просто перепечатывать эти циклы в том точно виде и составе, как они появились впервые. Критическое изучение и покажет, что было в построении этих циклов случайного, что было вызвано техническими, цензурными или другими временными причинами и т. п.

Во всяком случае те сборники, которыми авторы выпускали свои произведения, не следует разбивать без особой нужды. Так поступают на Западе, где Гюго, Гейне, Байрон издаются в составе именно тех стихотворных сборников, какие выходили при жизни поэтов. „Книга песен“ Гейне, „Цветы зла“ Бодлера есть законченные циклы, с которыми редакторы поступают как с едиными произведениями. У нас это, наоборот, встречается как исключение. Мы предпочитаем не переиздавать сборников, вышедших при жизни автора, а делать из них мешанину, подчиненную хронологии. Правда, и у нас некоторые циклы оберегаются; так принято, напр., басни Крылова издавать в составе сборника в девяти книгах, как это печаталось самим Крыловым. Однако и здесь была попытка, сделанная в 1876 году В. Кеневичем, расположить все басни в одном общем хронологическом порядке. Впрочем, как говорит Вл. Каллаш, „хронологические выкладки Кеневича в его «Примечаниях» и изданиях основаны на ряде недоразумений“.

Не мешало бы это помнить и по отношению к другим писателям и соблюдать цельность издававшегося ими. Хронологический принцип должен применяться лишь при отсутствии другого; кроме того, необходимо помнить, что хронологическая почва — в достаточной степени зыбкая, так как не все произведения удается датировать.

Помимо всех прочих категорий произведений, включаемых в собрания сочинений, следует учитывать наличие „сомнительных“ или „приписываемых“. „Приписываемые“ произведения должны быть помещаемы в приложениях. Произведения, о ко-

торых заведомо известно, что приписывались они издаваемому автору неосновательно, ни в каком случае включать в этот отдел не следует. Но там, где принадлежность не опровергнута окончательно, следует проявлять некоторую терпимость и включать в отдел сомнительных и такие, которые обладают небольшой вероятностью принадлежности.

Совершенно особую проблему издания представляет вопрос о комментарии. По установившемуся обычаю комментарий к произведению печатается при его тексте, так что, хотя задача комментария как будто бы и представляется совершенно независимой от задачи издания, но на деле вопрос этот возникает именно при издании. Впрочем некоторые виды комментария имеют узко-издательский характер, и по традиции собрания сочинений сопровождаются напр. критико-биографическим очерком об авторе, библиографическими указаниями и т. п.

Вообще комментарий при издании может быть разбит на следующие рубрики [1]:

1. Историко-текстовой и библиографический.
2. Редакционно-издательский, мотивирующий выбор текста.
3. Историко-литературный.
4. Критический.
5. Лингвистический.
6. Литературный (поэтика произведений).
7. „Реальный“, или исторический.

Первый род комментария может быть широко развернут только в обширных, „академических“ изданиях. Задача его — дать точную историю создания и текста издаваемого произведения. Он разделяется на две части: материалы по истории текста (разные редакции и варианты сверх текста, принятого в качестве основного) и исторический обзор создания текста. В большинстве случаев чисто издательские соображения заставляют этот отдел сжимать до одних библиографических справок об известных рукописях и изданиях, имеющих значение перво-

[1] Что касается комментария и примечаний автора, то они для редактора представляют собою текст произведения и печатаются так, как их печатал автор, причем обращается особое внимание на то, чтобы примечания автора не смешивались с примечаниями редактора.

источника, с сжатой характеристикой этих изданий и с приведением главнейших, наиболее интересных вариантов.

Редакционно-издательский комментарий тоже обычно сжимается до крайних пределов и сводится до общей заметки о принципах, положенных в основание издания его редактором. Мотивировать каждое разночтение возможно лишь в идеальном случае, когда редактору предоставляется неограниченное место. Однако злоупотреблять этим местом значило бы перегружать издание материалом, не имеющим значения для читателя. Впрочем любопытно, что в русской литературе рецензий создалась твердая традиция начинать отзыв об издании классика упреком по адресу редактора за то, что он не мотивировал своего текста во всех случаях. Действительно, отсутствие подобной мотивировки чрезвычайно затрудняет работу рецензента; но отсюда еще не следует, что интересам рецензентов должны быть принесены в жертву общие интересы издания.

Историко-литературный комментарий отличается от историко-текстового тем, что второй дает внутреннюю историю произведения, первый — его внешнюю судьбу. В состав этого комментария включается и биографический момент — судьба данного произведения в жизни его автора, равно как и судьба его в общей эволюции творчества данного автора и, наконец, в общей эволюции литературы его времени. Так как комментарий, помещаемый в изданиях, носит обычно строго документальный характер, то здесь группируются сведения, характеризующие отношение автора к своему произведению, отношение к нему современников, а также то, как реагировал автор на отзывы современников. Привлекается сюда как литература критических отзывов, так и материал мемуаров, переписки автора и его современников и т. д.

Традиционным является критический комментарий, выражающийся в вводных критических статьях к произведению. Комментарий этот несколько противоречит справочно-документальному характеру издательских примечаний, а потому иногда заменяется обзором критической литературы предмета (см., например, в поливановском издании сочинений Пушкина 1887 г., в академическом издании Пушкина, в венгеровском издании Пушкина; ср. обзоры литературы в разных изданиях серии „Академическая библиотека русских классиков").

Подобный комментарий вряд ли можно признать вызываемым необходимостью. Обыкновенно он не помогает читателю, а *внушает ему определенное понимание произведения*. Лучше в данном случае предоставить читателю некоторую самостоятельность и свободу.

Что касается литературного обзора, то он приближается к типу развернутой аннотированной библиографии и может иметь некоторую полезность [1].

Лингвистический комментарий в русской практике сводится к печатаемым иногда словарям „непонятных" слов, где смешиваются задачи лингвистические с энциклопедическими, так как толкуются вообще „непонятные" слова, как те, которые не принадлежат к русскому литературному языку, так и те, которые говорят о малоизвестных вещах. Если гоголевский „Миргород" сопровождается указателем „малороссийских слов", *то этим указателем мы обязаны не редактору*. М. Писарев в редактированном им собрании сочинений Островского тоже дал толкования наименее известных слов. Но всё это— скорей попытки „толкового" подхода к делу, а не лингвистического.

В этом отношении совершенно обратно обстоит на Западе, например во Франции, где в издании классиков в первую очередь выступает лингвистический комментарий, включающий грамматику языка издаваемого автора и словарь со ссылками на те места текста, где эти слова встречаются. Так издавалась, например, серия издательства Hachette „Les Grands écrivains de la France" (в 90-х годах XIX века), где главная часть комментария, занимавшего отдельные тома издания, посвящалась *грамматике и словарю. Этот же комментарий*, но в несколько облегченной форме, присутствует в школьных изданиях французских классиков. Комментарий этот французские редактора дают в приложениях, в то время как те справки, которые у нас являются главным содержанием комментария, даются под строкой на тех же страницах, что и текст произведения.

---

[1] В пятидесятых годах Перевлесский предпринял серию „избранных сочинений", к которым он присоединял, по возможности исчерпывающе, литературу об издаваемом авторе. См. его издания Тредиаковского, Кантемира, Фонвизина.

К лингвистическому комментарию примыкает и комментарий литературный, под которым я разумею анализ поэтики произведения, в частности например стихосложения и т. п.

Как и лингвистический комментарий, подобного рода комментарий нормально в русских изданиях отсутствует. Как на исключение можно указать на венгеровское издание Пушкина, где языку посвящена статья Будде, а стиху — Брюсова. Но издание Венгерова преследовало совершенно особые (неосуществленные и может быть неосуществимые) цели—быть Пушкинской энциклопедией. В этом отношении оно не может быть сопоставлено ни с одним из других изданий, как по обилию материалов, так, к сожалению, и по их случайности и бессистемности: вместо издания сочинений Пушкина у Венгерова получилось шеститомное собрание статей о Пушкине. Тексту Пушкина в нем уделено сравнительно мало внимания (что отчасти объясняется тем, что издание осталось не законченным: предполагавшийся VII том должен был восполнить те дефекты, которые издание имеет в области текста).

Последняя категория комментария — это категория трудно разграничиваемого реального и исторического комментария, задача которого — дать сведения о вещах и лицах, упоминаемых автором.

Эта категория комментария — самая ответственная и требующая наибольшего критицизма. Задача его — поставить читателя в условия того идеального слушателя, к которому обращался поэт, и сообщить ему необходимые сведения, которые предполагал автор известными своему читателю. По большей части это те сведения, которые в свое время были достаточно общеизвестны, но в настоящее время вообще забыты. Это — сведения о современных автору лицах и событиях.

Обычно предполагается, что подобного рода комментарий нужен только в случае издания исторических документов, писем, дневников и т. п., которые просто оставались бы непонятны и загадочны без комментария этого рода. Однако это неверно. Достаточно вчитаться внимательнее в любой русский роман середины XIX века, чтобы убедиться, как тесно он связан с окружающей его общественной обстановкой, как он откликается на целый ряд современных ему фактов, ныне являющихся достоянием историка. Без этих сведений невоз-

можно установить точный смысл текста, и, не располагая ими, читатель рискует совершенно неверно воспринять произведение, пропустить без внимания множество намеков, иногда существенно изменяющих освещение отдельных положений романа и характеристику отдельных его лиц. Автор рассчитывает на близкую ему аудиторию. Комментатор обязан широкую аудиторию позднего читателя поставить в условия этой близкой автору аудитории.

Таким образом задача комментатора—не историческая (говорить о вещах, упоминаемых автором), а толковая (установить точный смысл комментируемого текста). Комментатор никогда не должен упускать из виду интересов понимания объясняемого произведения. В идеальном случае это должно быть единственным предметом комментария, и если, например, комментатора останавливает имя Бомарше в произведении Пушкина, то он никоим образом не должен останавливаться на вопросе, кто такой был Бомарше, а говорить лишь о том, что́ имел в виду Пушкин, упоминая здесь данное имя. Однако легко убедиться, что это — случай идеальный. В действительности почти невозможно строить комментария, целиком направленного к толкованию неясного места. Вводимые имена и лица сами по себе начинают привлекать к себе внимание, появляются, так сказать, вторичные центры интереса, помимо толкуемого текста. Ведь невозможно оперировать в комментарии именем того же Бомарше, если читатель может не знать ничего о том, кто такой Бомарше. Если по отношению к Бомарше особенного комментария не потребуется, так как общие сведения о нем можно найти в любом словарьке, то другие, менее известные имена могут приобрести значение такого неизвестного, которое требует разъяснения. Появляется необходимость в, так сказать, комментарии к комментарию, во *вторичном комментарии. Дело такта комментатора—не перегрузить* вторичным комментарием своих пояснений и больше думать о комментируемом тексте, чем о предмете комментария. Привычно слышать жалобы на непомерный комментарий, часто сопровождающий очень краткий текст автора. Но дело обыкновенно не в размере. Можно написать много и кстати и—наоборот — мало и некстати. Недостаток комментария, вызывающего жалобы, в том, что он насквозь вторичен. У нас вошло

в традицию делать сводки всего известного об упоминаемом имени, не касаясь вопроса, *разъясняет это изучаемый текст* или нет.

Другой недостаток, обычный в комментарии, это его сниженность. Комментатор, увлекаясь, начинает писать о предметах общеизвестных.

Здесь нужно иметь в виду, что комментарий не может опускаться ниже какого-то культурного уровня, а именно того культурного уровня, какой необходим для общего понимания читаемого произведения. Очень опасно направлять книгу в тот круг, для которого она трудна и непонятна. С другой стороны, комментарий не может заменить общеобразовательную школу: комментатор должен давать только те частные сведения, которые могут оказаться неизвестными читателю, вообще подготовленному.

При соблюдении этих условий комментарий не покажется читателю назойливой помехой и не будет препятствовать чтению.

Необходимо отметить, что помимо имен и вещей комментатор должен вскрывать литературные цитаты и указывать их источник. Цитаты могут быть явные и скрытые: автор может просто в кавычках привести чужие слова, может их дать в качестве своих — в надежде, что читатель сам поймет, что в действительности здесь цитата. Правда, в случае скрытой цитаты очень трудно наметить границу, где кончается цитата и начинается заимствование, т. е. перенесение чужого материала в другую обстановку, но уже не в качестве чужого, а в качестве *органического составного нового произведения*. Здесь комментарий, выясняющий происхождение отдельных мест, слов и положений, может превратиться в изучение литературных влияний, замечающихся в издаваемом произведении. Это — тоже иногда полезная задача комментария, но существенно отличная от реального и исторического комментария.

В заключение остановлюсь еще на одном вопросе, всегда занимающем редактора. У нас принято придавать орфографии больше значения, чем она имеет на самом деле. Обычно не совсем точно разграничивается понятие орфографии и языка. Правда, при нашей привычке к письменной речи представления начертательные присутствуют в нашем сознании, но, насколько

они поверхностны, знает всё наше поколение, переучившееся со старой орфографии на новую. Переучившись, мы нисколько не изменили нашего языкового мышления. С другой стороны, необходимо учесть, что, сохраняя правописание, мы никоим образом не сможем сохранить всех языковых деталей, передаваемых этим начертанием. Так, буква „г“ для Тредиаковского только в слове „гусь“ звучала так, как она звучит в современном литературном языке. Если мы сохраняем старую орфографию, *то мы бессильны сохранить старое произношение*, которое менялось при неизменной орфографии.

Вот почему только в очень специальных и документальных изданиях необходимо сохранять орфографию подлинника, вообще же ничто не препятствует тому, чтобы ее модернизировать. Сами авторы относились к этому с большим равнодушием. Так, Пушкин писал по-старому „щастье“, а печатал по-новому „счастье“.

Единственно, чего надо остерегаться в модернизации, это — модернизировать вместе с орфографией язык (как обычно поступают корректора) и заменять общими начертаниями те, которые у данного автора рассчитаны на то, чтобы отличаться от общего правописания. Так, необходимо точно соблюдать заведомо неграмотные начертания в письмах героев и т. п.

С другой стороны, полезно сохранять в современной орфографии (с соответственным изменением системы знаков) дифференциальные приемы орфографии автора. Так, наиболее общим случаем является старое начертание слов „все“ (мн. число, через ять) и „всё“. Писатель, рассчитывающий на старую орфографию, свободно писал это слово, не заботясь о том, чтобы контекстом указать, какое именно слово им употреблено. Если мы в новой орфографии будем безразлично употреблять для обоих случаев начертание „все“, то тем самым создадим ряд недоразумений и смешений. Спасением из положения едва *ли будет, если мы в „сомнительных“ случаях будем писать* „всё“. Этим способом мы можем заставить читателя прочесть „всё“, когда контекст подсказывает „все“; но никак не удастся заставить прочесть „все“, если по контексту вероятнее оказывается чтение „всё“. Глаз читателя, привыкший в начертании „все“ видеть „всё“, здесь именно так и прочтет, и чита-

тель не обязан догадываться, что в данном случае ему необходимо делать грамматический разбор и обнаруживать, что данное место „сомнительное", и потому начертание „все" в *данном* случае имеет дифференциальное значение.

При всем том необходимо, понятно, условиться на какой-нибудь хронологической дате, ранее которой модернизация орфографии недопустима (где-то около Ломоносова например). Так, неудобно печатать Несторову летопись по новой орфографии. Но так же неудобно было ее печатать (а это случалось) по гротовской орфографии второй половины XIX века, которая по отношению к предшествовавшим ей орфографическим системам была не менее „новой", чем современная.

Вообще необходимо различать так называемую „старую" орфографию и орфографию подлинника. „Старая" орфография есть орфография, установившаяся в конце XIX века и во многом отличающаяся от более ранних орфографических систем. Вообще говоря, большее или меньшее единство правописания в русских изданиях наблюдается только со введением во всеобщее руководство грамматики Я. К. Грота, причем на общей основе этой грамматики разные издания применяли разные орфографические правила.

Что же касается русской практики середины XIX века, то каждый журнал применял свою орфографическую систему. Так например, „Русский Вестник" оставлял приставки „из", „воз", „низ", „раз" неизменными и печатал „разказъ", „изчерпать" и т. п. В пунктуации этот журнал отличался тем, что во многих случаях, где ныне принято ставить запятые, он знака не ставил (напр. перед „что"; ср. французскую систему знаков) и т. п.

История русской орфографии в значительной степени связана с историей русской журналистики. По мере того, как закрывались одни журналы и основывались другие, менялась господствующая в русском обществе орфография.

Наблюдаются колебания орфографии и теперь; так, во многих изданиях разделительный знак „ъ" заменяется, вопреки правилам, через апостроф „'". Эта замена получила такое распространение, что стали изготовлять линотипы без „ъ", вынимать „ъ" из пишущих машинок и т. д. В настоящее время это самочинное изменение орфографии изживается.

Принимая во внимание изменчивость орфографии в разных изданиях, необходимо учитывать орфографию автора как некоторую систему, которая может совпадать с наличными орфографическими системами, но может и не совпадать. В каждой из подобных индивидуальных систем необходимо учитывать степень ее *устойчивости*, т. е. наличие тех или иных колебаний. С устойчивостью не следует смешивать *твердость* автора в его собственной системе орфографии, т. е. количество описок, ошибок по незнанию и тому подобных дефектов внимания и знания. Нетвердая орфография лежит на границе безграмотности, неустойчивая свидетельствует о множественности влияний различных орфографических систем. Неустойчивость орфографии можно сравнить с произношением коренного русского, пожившего в разных местностях России и сохранившего в речи следы разных местных говоров. Нетвердая орфография подобна неправильному произношению иностранца.

При изучении текста старого автора в первую очередь ставится обычно вопрос — по старой или новой орфографии его печатать: вопрос по самому существу своему вряд ли основательный, так как следует выбирать не между старой и новой, а между общепринятой современной и орфографией подлинника. Вопрос, поставленный в такой форме, решается различным способом в изданиях разного типа.

В Западной Европе даже в научных изданиях легко допускается модернизация орфографии. Так, во Франции постоянно применяют правописание, в основе введенное академическим словарем 1835 года, к передаче текстов более ранних и написанных в оригинале по более старой системе. Между тем совокупность орфографических новшеств, введенных во французское правописание начиная с конца XVIII века, сильно изменила общий характер письма, коснувшись наиболее употребительных форм („savoir“ вм. „sçavoir“, imparfait через „ai“ вм. „oi“, напр. „avait“ вм. „avoit“, и т. п.). Точно так же в Германии часто модернизуют старое правописание (напр. заменяют старые „y“ через „i“, старые „th“ через простые „t“ и т. п.) [1].

[1] В Германии помимо вопроса об орфографии имеет значение еще вопрос шрифта. В настоящее время принято художественные произведения печатать готическим шрифтом, оставляя общеевропейский (антиква) для научных изданий. Не всегда это правило имело силу.

У нас в России относятся к вопросу воспроизведения подлинной орфографии с большей педантичностью, чем на Западе.

Однако следовало бы ограничить сохранение орфографии подлинника только областью чисто научных изданий.

Для изданий общего типа следует считать допустимой модернизацию орфографии с сохранением имеющих значение особенностей оригинала. Кроме того, необходимо установить некоторый хронологический предел, и произведения, появившиеся раньше этого предела, передавать исключительно в орфографии подлинника. Предел этот намечается где-то в XVIII веке.

В случае, когда представляется необходимым воспроизведение подлинной орфографии оригинала, могут быть разные решения вопроса. Так, издания документов воспроизводят оригинал буквально, со всеми описками и ошибками. Иначе обстоит дело, когда издается произведение, а не документ; в этом случае воспроизводить можно только орфографическую систему подлинника, но вовсе не особенности рукописи или книги, и необходимо исправлять описки, опечатки и тому подобные дефекты.

Таким образом воспроизведение орфографии подлинника вовсе не есть *буквальная перепечатка* подлинника. Это воспроизведение требует предварительного критического изучения подлинника для установления системы его орфографии. При воспроизведении произведения тем законнее отступления от оригинала, чем менее твердой является орфография автора (так, бесцельно было бы издание сочинений Кольцова в орфографии автора, весьма нетвердой и неустойчивой). Тем не менее редактором должны быть учтены все показания авторской орфографии и пунктуации; следует решительно избегать простой „выправки“ оригинала по школьным правилам.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Краткие сведения о порядке набора.

I. Шрифты.

Для набора пользуются литерами, представляющими собой металлические [1] прямоугольные брусочки, на одном конце которых находится *очко* — выпуклое изображение буквы (в ее зеркальном отражении). Высота бруска со стороны очка именуется *кеглем*. Он представляет собою толщину набранной строки (расстояние от верха самой высокой буквы, например Н, до низа буквы, спускающейся под строку, например р или у).

Шрифты различают по размеру кегля и по характеру рисунка.

Размер кегля устанавливается при помощи специальной типографской меры, введенной во Франции в 1783 г. известным французским типографом Фирменом Дидо. Единицей меры является „пункт", равный двум пунктам (одной шестой линии) старого дореволюционного французского фута (pied du roi), в переводе на метрические меры — 0,376 *мм*. В сантиметре приблизительно 27 пунктов (точнее 26,6; можно принять близкое соотношение 8 пунктов = 3 миллиметра). Для более крупных размеров в типографии существует мера „квадрат", равный 48 пунктам, т. е. приблизительно 18 миллиметрам. Настоящая книга печатается в формате 6 квадратов в ширину набора и 10 квадратов в длину (считая и строку, занимаемую номером страницы).

В настоящее время *названия кегля* шрифта заменяются определением в пунктах. Однако еще употребительны старые названия, в частности следующие:

Нонпарель — шрифт в 6 пунктов.

Петит — в 8 пунктов.

Корпус — в 10 пунктов.

Цицеро — в 12 пунктов.

Наиболее применяемый шрифт — это корпус (т. е. шрифт на 10 пунктов).

По рисунку шрифты различаются под теми названиями, которые установились на практике или под которыми выпускают свои шрифты слово-

---

[1] *Буквы изготовляются из особого* сплава (гарт), *главной* составной частью которого является свинец.

литии. В этом отношении шрифты отличаются большим разнообразием, и в типографиях имеются „образцы шрифтов", в них употребляемых.

Вот несколько ходовых шрифтов:

- обыкновенный, гарнитура VI (д, ж, з, л, м, ф, ц, ъ, ь, э),
- латинский крупный (б, д, ж, з, м, ф, ц, ъ, ь, э),
- елизаветинский (б, д, ж, м, р, ф, ц, ъ, ь, э),
- академический (б, ж, з, л, р, т, ф, ц, ъ, ь, э),
- пальмира (б, д, ж, з, т, ф, ц, ъ, ь, э),
- рената (б, д, ж, з, л, м, ф, ц, ъ, ь, э),
- плотный (б, д, ж, з, л, м, ф, ц, ъ, ь, э).

Кроме того, для выделения отдельных слов и букв существует для каждого шрифта еще *курсив*, **полужирный** и **жирный** (последние два именуются „черненькими"), характер которых виден из того, как напечатаны здесь эти слова. Кроме того, с той же целью употребляются р а з р я д к а и набор КАПИТЕЛЬЮ, который отличается от обыкновенного шрифта тем, что все буквы имеют размеры строчных, а очертания прописных.

Литеры, употребляемые в процессе набора, располагаются в отделениях наборной кассы (см. схему русской кассы стр. 17).

II. П р о ц е с с р у ч н о г о н а б о р а.

Укрепив на кассе в удобном положении оригинал и отметив передвижной реечкой строку, которую он читает, наборщик перекладывает из кассы в так называемую верстатку нужные литеры. Если в кассе не оказывается в момент набора нужной буквы, наборщик берет любую равную ей по толщине и переворачивает ее. В оттиске на этом месте появляется отпечаток обратной стороны буквы (марашка) в виде двух черных прямоугольников: ▄. Данное место выправляется при корректуре, причем на обязанности корректора лежит отметить, какую букву надо поставить в это место. Слово от слова отделяется пластинками, имеющими название *„шпаций"* и *„пробелов"*. Пробелы бывают так называемые *круглые*, равные по ширине кеглю данного шрифта, и *полукруглые* — половинного размера [1]. Шпации меряются по толщине пунктами, причем наиболее тонкой является шпация толщиной в 1 пункт. Ширина пробелов между словами подчинена особым типографским правилам (обычная „разбивка" — полукруглый между словами, не отделенными друг от друга знаком препинания), но окончательный размер пробелов зависит от того, как набрана строка [2].

Когда набор по длине заполнит установленный формат верстатки (т. е. полную ширину строки), приступают к *выключке* (или заключке), т. е. к точному выравниванию длины строки, что сводится к тому, что пробелы

[1] Полукруглые, при существующих типах гарнитур, дают приблизительно ширину средней буквы (т. е. ширину таких букв, как „п", „н", „и").

[2] Полукруглый как норма применим в случае обычных соотношений между кеглем и шириной букв. В случае узких (плотный) или широких (пальмира) шрифтов соответственно изменится и норма пробела между словами.

между словами или равномерно увеличиваются или уменьшаются так, чтобы крайние буквы строки точно занимали крайние места строки, иначе говоря — чтобы все строки были точно равны между собою. Неравны другим строкам только первая и последняя строки абзаца (пустые места оттиска в наборе *заполняются* „пробелами“, бабашками, квадратами, шпациями и т. д.). Первая (собственно абзац или так называемая в обиходе „красная строка“)[1] обыкновенно начинается с отступа на круглый вправо от линии начала обыкновенных строк. Последняя строка может быть произвольной длины, хотя впрочем считается, что концовая строка не может состоять из одного слога и вообще должна „перекрывать“ следующую строку, т. е. кончается правее начала следующего абзаца.

Так как пробелы между словами могут быть несколько уменьшены или увеличены, то всегда почти имеется возможность поместить в строку несколько больше, чем набрано, или наоборот, раздвинув пробелы, перенести слово или его часть на соседние строки. Этой эластичностью набора, зависящей от различной „разбивки“, пользуются при верстке и при корректуре. Ею существенно отличается книжный набор от рукописи, исполненной на машинке, где совершенно *недостижимо* абсолютное равенство строк и где концы *строк образуют вместо прямой линии зубчатую, неровную, в то время* как расстояния между словами совершенно одинаковы.

Набрав несколько строк в верстатку, наборщик перекладывает набор на наборную доску. Таким образом после переноса строк из нескольких верстаток образуются гранки, с которых делают корректурный оттиск. От корректора этот оттиск возвращается к наборщику, который заменяет неверно набранные буквы правильными, а если случаются пропуски или вставки излишнего, то и перебирает строки. Почти всегда приэтом портится выключка строк.

Когда набор достаточно исправлен, чтобы можно было предполагать, что дальнейшая корректура не вызовет серьезной переборки, гранки идут *в верстку*, т. е. набор разделяется на страницы. При верстке соблюдаются определенные правила, например абзац не может начинаться последней строкой страницы или заканчиваться на первой строке страницы. Это правило вызывает обычно переборку строк для верстки: приходится *изменять разбивку* так, чтобы добавить („выгнать“) лишнюю строчку в абзаце, или, если абзац сравнительно велик, а последняя строка его коротка, ее „вгоняют“, уменьшая пробелы между словами[2].

Приэтом переборка вообще сводится к перенесенню набранного шрифта из строки в строку и к замене шпаций, но иногда приэтом набор рассыпается, и приходится набирать заново.

---

[1] В типографиях „красной строкой“ называют нечто иное, а. именно отдельную, самостоятельную строку, не связанную с остальным набором, например заглавие.

[2] Очень часто начало книги (например введение редакции, предисловие и т. п.) может быть сдано в печать только после верстки, и таким образом первые страницы сверстанного набора не явятся началом книги. Тогда начало печатают в виде самостоятельной брошюры — так называемого „сборного листа“, который брошюруется в начале книги.

После утверждения последней корректуры набор поступает в машину для печатания книги, после чего он подвергается разбору. Для книг, которые могут иметь длительный спрос на рынке или должны быть напечатаны в большем количестве экземпляров, чем выдерживает набор, предварительно снимаются „матрицы", т. е. делается оттиск набора в папье-маше, для отливки стереотипа при печатании или повторной допечатке.

Разбираемый шрифт раскладывается по отделениям наборной кассы.

III. Машинный набор.

Кроме ручного набора существует еще машинный. Здесь надо различать два случая: 1) монотип и 2) линотип. Монотип отличается от ручного набора только процессом набора, который проходит через несколько стадий без участия наборщика. Работа же наборщика состоит не в перекладывании литер из кассы на верстатку и пр., а в нажимании соответствующего клавиша машины (по типу пишущих машин), перфорирующей ленту, по которой уже автоматически. со скоростью, превышающей ручной набор, отливается набранная строка. В результате получается набор такого же рода, что и ручной, но с более ровными шпациями между словами.

Совершенно иное мы имеем в линотипе. Вот вкратце механизм этой машины, изобретенной Мергенталером в конце прошлого века и получившей быстрое распространение за два последних десятилетия.

Линотип состоит из магазина медных матриц, т. е. буквенных форм, управляемых клавиатурой, из котла с расплавленным металлом и из прочих принадлежностей механизма, необходимых для отливания строк. Машина приводится в действие или особым двигателем, или механическим приводом с общего вала. Нажимая на клавиши, наборщик тем перемещает матрицы из гнезд магазина на особую верстатку и образует матричную строку. Слова в ней отделены клинообразными шпациями, которые, передвигаясь одновременно вперед, увеличивают однообразно пробелы. Когда строка набрана, эти клинообразные шпации автоматически выключают строку, т. е. доводят ее до нужного формата. Затем строка подвигается к котлу, и на нее выливается металл, который, здесь же застывая, дает отлитую строку. Строка линотипа представляет собой один кусок, так что при корректуре нет возможности заменить отдельные буквы, а приходится наново набирать всю строку. То же самое происходит при верстке. Вот почему в линотипном наборе корректура особенно трудна.

Матрицы, освобождающиеся после отливки каждой строки, автоматически передаются обратно в магазин и автоматически же распределяются по своим гнездам.

Достоинство линотипа — скорость работы, недостаток — затрудненность корректуры и мелких исправлений технического порядка: отлитая строка уже не может быть никак изменена. Поэтому линотипный набор не так красив, как ручной [1].

[1] Этим объясняется, почему линотипные фирмы свои проспекты и каталоги печатают обычно ручным набором.

IV. Присоединю к изложенному некоторые правила расположения строк при наборе.

Обычный прозаический текст не представляет собой каких-нибудь затруднений. Особыми строками являются только начальные строки абзаца (красные строки), которые начинаются на круглый вправо от начала обычных строк. По соображениям, изложенным выше, не мешало бы ввести правило и кончать абзацы всегда неполной строкой, установив хотя бы тот же минимум (круглый) пробела в конце строки.

Большие трудности представляет набор стихов. Если стихи не перемежаются с прозой, то их располагают так, чтобы середина стихов приблизительно соответствовала середине страницы. Формат и шрифт подбираются так, чтобы на странице уместился самый длинный стих, т. е. чтобы стих всегда укладывался в одну строку. Это не всегда удается, и в случае, если стих, при самых малых пробелах между словами, в строку не умещается, прибегают к переносу на следующую строку конца стиха. Перенесенный конец набирают в конце строки. Во французских дешевых изданиях иногда допускают изменение кегля шрифта и длинные стихи печатают более мелким и узким шрифтом, чтобы не выходить за пределы страницы. В русских изданиях это не принято.

В дешевых изданиях, в целях экономии места, концы стихов, перенесенные на следующую строку, печатают не на отдельной строке, а на той же, что и следующий стих, отделяя его от стиха прямой скобкой ([ ). Если же в конце стиха недостаточно пустого места, то переносят конец сломанного стиха в предшествующую ему строку. Этот способ печатания, особенно с переносом конца стиха в верхнюю строку, должен быть решительно осужден: не следует добиваться дешевизны издания путем нарушения элементарных норм книгопечатания.

Если стихи перемежаются с прозой, то с целью выделения стихов иногда их печатают более мелким шрифтом. Если стихи набраны тем же шрифтом, что и проза, их следует начинать несколько правее начала абзаца, если даже приэтом нарушается симметрия страницы.

Наибольшее затруднение представляет печатание стихов, состоящих из неравных (по размеру) строк. Типичным примером таких стихов являются басни. Чтобы их правильно печатать, необходимо иметь хотя бы элементарное представление о стихосложении.

В основе расположения стихотворных строк лежат два принципа:

1) все стихи одного размера печатаются, начиная с одной вертикальной линии, т. е. пробел в начале стиха делается одинаковый;

2) в среднем середины стихов должны совпадать, т. е. короткий стих должен быть короче длинного не только в начале, но и в конце. Однако, так как в действительности стихи одного размера могут быть разной длины, то это правило применяется не к каждому стиху в отдельности, а ко всем стихам данного размера. Им руководствуются для определения пробела в начале стиха определенного размера.

В среднем русский шестистопный ямб насчитывает от 36 до 39 букв, т. е. на стопу приходится от 6 до 7 букв (от 3 до 4 букв на слог). Считая

среднюю ширину буквы в полукруглый, мы получаем среднюю длину слога в $1^1/_2$-2 круглых.

Это отношение принимается для стихов, набранных петитом и крупнее (т. е. шрифтом в 8 пунктов и более). Иначе говоря, если смешаны стихи шестистопного ямба со стихами четырехстопного ямба (т. е. различие в длине стихов на 2 стопы), то короткий стих в своем начале сдвигается на половину разницы в длине, т. е. на одну стопу. Если принять длину слога в $1^1/_2$ круглых, то короткая строка должна быть сдвинута на 3 круглых:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
        Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
        Печаль моя полна тобою...

При трехсложных размерах (та же пропорция соблюдается и для элегического *дистиха, состоящего из гекзаметра и пентаметра)* соответствующие стопе пробелы увеличиваются в полтора раза (с округлением до полного числа пунктов).

Так как трудно требовать от наборщика точного определения размеров, то необходимо, чтобы начальные пробелы строк, относительно самого длинного стиха, размечались в оригинале автором или редактором.

Для стихов, печатаемых кеглем 6 и мельче, обыкновенно сохраняют пробелы, вычисленные для петита.

В случаях, где стих сломан и расположен в две или более строк, необходимо, чтобы начало второй части стиха приходилось точно после конца первой. Например:

И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.
                Ночная мгла
На город трепетный сошла;
Но долго жители не спали
И меж собою толковали
О дне минувшем.
                Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей...

Особенно часто с этим приходится встречаться в драматических произведениях, где часто один стих распадается на две или более реплики, например:

Хлёстова.

Отцы мои, уж кто в уме расстроен,
Так всё равно, от книг ли, от питья ль,
        А Чацкого мне жаль,
По-христиански так, он жалости достоин.
Был острый человек, имел душ сотни три.

Фамусов.

Четыре.

Хлёстова.

Три, сударь.

Фамусов.

Четыреста.

Хлёстова.

Нет! триста.

Фамусов.

В моем календаре...

Хлёстова.

Всё врут календари.

Фамусов.

Как раз четыреста, ох! спорить голосиста!

Хлёстова.

Нет! триста, уж чужих имений мне не знать!

Фамусов.

Четыреста, прошу понять.

Хлёстова.

Нет! триста, триста, триста.

ЯВЛЕНИЕ 22.

Те же все и Чацкий.

Наталья Дмитриевна.

Вот он.

Гр. внучка.

Шш!

Все.

Шш! (пятятся от него в противную сторону).

Хлёстова.

Ну, как с безумных глаз
Затеет драться он, потребует к разделке!

Фамусов.

О господи! помилуй грешных нас! (Опасливо)
Любезнейший! Ты не в своей тарелке.
С дороги нужен сон. Дай пульс. Ты нездоров.

Чацкий.

Да, мочи нет: мильон терзаний
Груди от дружеских тисков,

Ногам от шарканья, ушам от восклицаний,
А пуще голове от всяких пустяков [1].

Нужно принять во внимание, что различное расположение стихов не всегда вызывается их разномерностью. Так, в поэмах бывают пробелы в начале стихов, соответствующие нашим абзацам. Обыкновенно им соответствует и пробел между стихами. Иногда довольствуются только пробелами между стихами. Вряд ли это правильно, так как в случае, если такой стиховой абзац кончается внизу страницы, а следующий попадает на другую страницу, указание на членение стихотворения исчезает.

Иногда в четверостишиях допускается неравная расстановка четных и нечетных стихов, хотя бы и равной длины, например:

Блеща средь полей широких,
Вот он льется!.. Здравствуй, Дон!
От сынов твоих далёких
Я привез тебе поклон.

Во всех таких случаях следует руководствоваться правилом, соблюдаемым для прозы, т. е. оставлять пробел в один круглый.

За пробелами как между строками, так и в начале стихов надо особенно следить при верстке и переверстке. Нередко можно увидеть стихотворения одного размера, напечатанные в начале страницы с одной вертикальной линии, а в конце — с другой. Это происходит благодаря невнимательному соединению на одной странице частей разных гранок.

Основные сведения о корректуре.

Корректура есть наиболее ответственный момент в создании книжного текста. Если не будет обращено внимание на эту стадию в прохождении книги, то она может быть окончательно загублена. Плохая корректура из любой книги может сделать макулатуру. Поэтому можно утверждать, что плохой корректор есть главный вредитель книги и главный враг книжного дела.

Какими качествами должен обладать корректор?

Во-первых, от корректора требуется, чтобы он был несколько осведомлен в той области, к которой относится печатаемая книга, дабы разобраться во

[1] К сожалению, правила расстановки стихов в настоящее время не соблюдаются даже в лучших типографиях. Например в Академическом издании Грибоедова в 1-м действии „Горя от ума“ из 485 стихов неверно расположено 47, т. е. 10%. Вообще „Горю от ума“ не посчастливилось в этом отношении, и любопытен уже один заголовок издания 1873 г.: „Горе от Ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. А. С. Грибоедова. Издание Н. Гербеля, счетом 30-е, *напечатанное в первый раз с соблюдением всех стихотворных правил при размещении стихов по стопам, чего не было сделано ни при одном издании.* Спб. 1873“.

всех особенностях оригинала. Так, от корректора математической книги требуются правда, не глубокие познания в области математики, но во всяком случае умение читать математические формулы и понимать основные различия между отдельными обозначениями, употребляемыми в математике. Как бы автоматически ни читалась корректура, как бы мало ни вникал корректор в общий смысл прочитанного, он обязан понимать буквальное значение прочитанного. Он может пропустить бессмыслицу, но не имеет права пропускать нелепости набора.

Поэтому в большом издательстве, печатающем книги по разным отраслям знаний, необходимо установить некоторую специализацию корректоров, и нет ничего нерациональнее, как бессистемное перемещение корректоров с одной специальности на другую. Перегонять корректора с одной отрасли знаний на другую только потому, что корректор освобождается, значит причинять, вместо экономии, потерю времени и труда и сильно снижать качество книги.

Затем корректор должен быть безусловно грамотен. Однако грамотность его не должна граничить с педантизмом или с фанатизмом в определенной орфографической системе. Корректор должен знать не только нормальную орфографию, но и существующие в орфографии уклонения от нормы.

Единственно, в чем корректор должен быть тверд и непоколебим, это в правилах переноса слов со строки на строку, так как переносы в книге из-за несовпадения строк не соответствуют переносам оригинала. В печатной книге эти правила должны соблюдаться строже, чем в письменной речи. К сожалению, *существующие в наших типографиях правила переносов в достаточной* степени нелепы.

Кроме этого, корректор безусловно должен знать наборное дело. Есть требование, всеми повторяемое, что корректор должен проделать стаж наборщика. В самом деле, если полезно автору книги уметь представить себе, как его рукопись будет напечатана, то корректор должен *видеть*, как будет исправлено отмеченное им место.

Можно утверждать, что каждая типография много сэкономила бы на корректуре, если бы на свои средства обучила своих корректоров, не прошедших практики наборного дела, основам набора и правки корректур. Средства, на это потраченные, были бы возвращены экономией в дальнейшей работе корректора. Понятно, это возможно только в предприятиях с постоянным, определившимся персоналом, где не предусматривается ежемесячное „сокращение" штатов с набором свежего персонала на место сокращенных.

Корректуры бывают:

1) Первая типографская. Немедленно после набора делается оттиск и здесь же типографским корректором исправляется. Правка набора после первой корректуры обычно не оплачивается, так как наборщик исправляет здесь только свои собственные ошибки. Эта первая корректура бывает очень поверхностной и во всяком случае совершенно недостаточной. В издательствах эта корректура не входит в счет корректур издания.

2) Издательская корректура (иногда именуемая редакторской). Это — корректура, выходящая за пределы наборной. Ее правит корректор, от которого она поступает к автору и редактору.

3) Авторская корректура — поправки, которые автор наносит на листах, уже просмотренных корректором.

4) Редакторская корректура — в тех же листах, просматриваемых и исправляемых редактором по существу книги.

5) Техническая корректура, которую на тех же листах производит техник-специалист, отмечающий технические дефекты набора, верстки, выборки шрифтов, разбивки и т. п.

Корректуры нумеруются. Первая корректура обычно дается в гранках. Впрочем для книг, где не предусматривается каких-нибудь переделок (например при перепечатках старого), полезно уже первую корректуру давать в сверстанном виде.

Если корректура в гранках не сложна, книга посылается в верстку, и следующие корректуры производятся на сверстанных листах.

Когда корректура дает сравнительно мало изменений и есть уверенность, что всё отмеченное будет исправлено, корректуру *подписывает* к печати ответственное лицо. Такая подписная корректура является документом и хранится в типографии как оправдание тиража.

Корректура состоит из двух операций: считки с оригиналом и нанесения корректурных знаков. Считка может быть совершена одним или с помощником. Во втором случае необходимо, чтобы читающий оригинал отмечал все его особенности, пунктуацию и т. п.

Надо заметить, что считка с оригиналом вообще бывает в корректуре довольно поверхностная и корректора возлагают излишнюю надежду на редактора и автора. С поверхностной считкой необходимо вести решительную борьбу. В ней — источник большинства ошибок корректуры.

Знаки, наносимые на корректуру, суть следующие:

1) Неправильно написанную букву перечеркивают вертикальной чертой. Эту же черту наносят *на полях* корректуры и *справа* от нее пишут нужную букву.

2) Если исправлений по соседству несколько, то вертикальную черту сопровождают каким-нибудь условным знаком („крючком"), придавая ей форму: └, ┌, └, ╒, ┘, ┐, ╕, ┘ и т. п. Такую же форму носит на полях соответствующий знак при исправлении.

3) Вообще все исправления наносятся на правой стороне корректуры. Если на одной стороне слишком мало места, допускается нанесение исправлений и слева, но притом желательно, чтобы корректурный знак в тексте указывал, с какой стороны следует искать исправления. Таким образом знак ┌ указывает, что исправление находится справа, знак ┐ — что его надо искать слева.

4) Если перечеркнутую букву надо выкинуть (напр. напечатано „окно", надо „оно"), то ставится знак ξ. Знак этот происходит от латинского слова „*deleatur*" („устраняется"). Однако происхождение его мало известно и извилистую линию более связывают с представлением о движении руки при стирании буквы. Поэтому петля в начале знака не обязательна. Извилистая линия, идущая сверху вниз, достаточно указывает на необходимость устранения ошибочно набранного.

5) Если после устранения нужно заменить букву шпацией (напр. набрано „виделся", надо „видел я"), то знак сопровождается или знаком раздела, или двумя опрокинутыми скобочками снизу знака deleator: _ξ_.

6) Если надо вставить букву (напечатано „оно", надо „одно"), то зачеркивают *соседнюю с пропущенной букву (в данном примере „н") и рядом* с корректурным знаком пишут обе буквы: зачеркнутую и пропущенную („дн"). Есть *дурная привычка* ставить знак вставки (⊤ или V‾) и на полях рядом с ним писать пропущенную букву. Этот способ ведет к ошибкам. Промежутки между буквами очень малы сравнительно с корректурными знаками, а поэтому не всегда ясно, куда относится знак вставки. Например, набрано „кончно", пропущено „е". При исправлении простой вставкой может остаться неясным, надо ли исправить „конечно" или „кончено", между тем, зачеркнув „ч" и написав „еч" или „че", мы ясно указываем, какое исправление необходимо. Особенно необходимо избегать этого способа в начале и конце слов, потому что иногда является неясным, представит ли вставляемая буква конец слова, начало следующего или самостоятельное слово. Например, набрано: „с ним спечь". Если между словами вставить букву „и", то не ясно, какое из трех чтений будет правильно: „с ними спечь", „с ним испечь", „с ним и спечь".

7) *Если буква перевернута, на ней ставят знак, напоминающий греческую* гамму: γ. Знак этот — искаженное „V" латинского слова „vertatur" („перевертывается"). Этот знак повторяется на полях без всяких пояснений.

8) Если буквы надо переставить, употребляется знак ⌊⌋⌈⌉, например: кон[е]ч но (из „конечно" надо исправить „кончено"); знак повторяется на полях без пояснений.

9) Если нужно вынуть шпацию и сдвинуть буквы, то черту, перечеркивающую место шпации, сопровождают скобками сверху и снизу ⁀|‿. Этот знак повторяют на полях без пояснений. Например: то|же.

10) Если надо раздвинуть буквы и вставить шпацию, то в том месте, где надо раздвинуть, ставят знак формы ⌉⌊ или подобный знаку интеграла ∫, повторяя его без пояснения на полях.

11) *Если попалась испорченная буква, то ее перечеркивают косым крестом* „×" или обыкновенным корректурным знаком, а на полях, в последнем случае, написав букву при знаке, ставят под ней косой крестик.

12) *Если вместо прописной буквы нужна строчная, то, исправив ее* обычным способом, *над* выписанным на полях исправлением ставят две короткие черточки (вроде знака равенства) =.

13) *Обратно, если вместо строчной требуется прописная, то это отмечается* на полях двумя черточками *под* выписанной буквой.

14) Если необходимо букву, набранную обыкновенным („своим") шрифтом, *напечатать „чужим" шрифтом, то, выписав ее с корректурным* знаком на полях, сопровождают ее пояснением, каким шрифтом ее следует печатать, напр. *„курс."*, *„черн."* (т. е. курсивом, черненьким).

15) Если исправлению подлежит группа букв, слово или несколько слов, то всё подлежащее исправлению перечеркивается знаком |—|, который повторяется на полях, где справа от него пишется то, что следует поставить вместо ошибочно набранного. Знак этот можно разнообразить: и т. п. Если надо выкинуть несколько фраз или абзац, то всё место, подлежащее устранению, обводят контуром, перечеркивают и от этого места на полях ставят знак исключения.

16) Если надо вставить слово или предложение, то в том пробеле, куда надо вставить пропущенное, ставится или знак вставки (⊤ или V), или же простой корректурный знак |_ и т. п. На полях с этим знаком выписывается подлежащее вставке.

17) Если перестановку слов трудно изобразить знаком (например слова, подлежащие перестановке, расположены на разных строках), то подлежащее перенесению обводится и от обвода проводится стрелка к тому месту, куда это надо перенести. Тот же знак выписывается на полях.

18) Если надо уничтожить абзац (соединить два абзаца в один, печатать в „подбор"), то проводится линия от конца первого абзаца к началу второго формы ∾ . Знак повторяется на полях.

19) Если надо сделать новый абзац, то в соответствующем месте ставится знак или , который выносится на поля с надписью *абз.*

20) Если набранное обыкновенным шрифтом надо перебрать курсивом или каким иным шрифтом (капителью, прописными, черненьким и т. п.), то соответствующее место подчеркивается и на полях возле черты пишется, каким шрифтом набрать. Обратно, набранное ошибочно особым шрифтом тоже подчеркивается и против подчеркнутого пишется „своим".

21) Если надо набрать слово разрядкой, то оно или подчеркивается прерывистой линией --------, или разбивается вертикальными линиями | | | | |. Знак повторяется на полях.

22) Если строки расставлены слишком широко, между ними вставляется знак: ( ) (убрать „шпон". Шпоном называют типографский материал, которым отделяют строку от строки).

23) Если строки слишком сближены, между ними вставляются знаки > < по краям строки („вставить шпон"), причем около знаков следует написать „шпон", если весь набор сделан „на шпонах". Если же надо сделать бо́льший пробел (как например между строфами стихотворения), то помечается „пробел" с указанием, сколько пунктов.

24) Если корректура производится в гранках и следует указать, что при верстке надо с такого-то места начать новую страницу, то в соответствующем месте пишется: „верстать с новой страницы".

25) Если вместо шпации в определенном месте появляется черное пятно (марашка), то оно перечеркивается и на полях против корректурного знака ставится фигура, напоминающая музыкальный знак диэза: #.

26) В случае неправильного переноса, буквы, подлежащие перенесению со строки на строку, обводятся кружком, от которого ведет линия к концу строки, куда нужно эти буквы перенести. Эта линия напоминает греческую букву сигму (ↄ) в прямом или опрокинутом (ↄ) положении, с растянутой верхней линией.

27) Если при помощи условных корректурных знаков трудно изобразить изменение, всё испорченное место зачеркивается обыкновенным корректурным знаком | | и на полях выписывается всё место в надлежащей форме.

28) В случае неясности корректурных помет полезно подлежащее исправлению место написать полностью в надлежащем виде по соседству с исправлениями, обведя его чертой.

29) Все пояснения для наборщика, необходимые для правки, обводить чертой, сопровождая знаками NB и восклицательными знаками.

30) Все корректурные знаки обязательно повторяются на полях. Каждому *знаку в тексте должен соответствовать знак на полях, даже в случае, если* в тексте должны быть произведены несколько раз под-ряд совершенно одинаковые исправления.

31) В случае неровных строк, сверху и снизу неровного места проводятся параллельные линии . То же самое, но в вертикальном направлении | |, проводится сбоку страницы или ряда строк (например в стихах), которые должны быть набраны в колонку, а в наборе начинаются или кончаются не на одной вертикали.

32) Корректору полезно знать, что тире в корректуре изображается одной чертой подлиннее, а соединительная черточка (как например в слове „кто-нибудь"), так называемый „дефис",—двумя короткими черточками =, вроде знака равенства.

33) Если строку (например стих) надо передвинуть вправо на определенное расстояние, то слева строки ставят знак , причем ножки этого знака обозначают, до какого места надо сдвинуть строку.

34) Если строку надо сдвинуть влево, то слева ставится знак |—, причем вертикальная линия указывает, до какого места надо сдвинуть строку. Для большей ясности полезно горизонтальную черту изображать в виде стрелки в направлении перемещения строки.

35) Если корректурное изменение сделано по ошибке и его надо отменить, оставив набор так, как он есть, то на полях корректуры знак и всё, что к нему приписано, перечеркивается, а в тексте под зачеркнутым местом, во избежание ошибки, ставят ряд точек: .... (знак восстановления зачеркнутого).

Применение этих знаков на практике см. в прилагаемом образце корректуры.

Необходимо в корректуре соблюдать максимальную аккуратность, и все исправления писать особенно четко. Маленькая неясность штриха может вызвать неверную правку. Так например, если знак выравнивания начертить не отрывая пера от бумаги, то получится знак , — знак аб-

заца. Достаточно, если подобное неясное начертание придется около точки, чтобы после правки появился неожиданный абзац.

В корректуре надо придерживаться максимального единообразия, чтобы не сбивать наборщика пестротой обозначений.

Надо сказать, что одно время в корректорских процветал особого рода профессиональный шик: корректуру *„марали“ так, чтобы для непосвященных она была мало понятна*, примерно так, как пишут врачи свои рецепты. Этот шик самым пагубным образом отражался на качестве книги.

Не следует править место, где неясна поправка или где есть какой-то дефект в оригинале. Необходимо такое место отметить цветным карандашом, для того чтобы обратить на него внимание автора или редактора или нанести дополнительную справку. Все *неисправленные сомнительные места* необходимо перемечать из корректуры в корректуру. Точно так же авторам рекомендуется в случае, если в оригинале имеется место, которое способно возбудить сомнение у наборщика или корректора, оговорить правильность оригинала не только на самом оригинале, но и на всех корректурах, во избежание неверного исправления в последний момент. Точно так же надо оговаривать те исправления, которые могут показаться наборщику неверными (напр. если необходимо набранную литературную форму слова заменить неупотребительным в литературе „неправильным“ оборотом разговорной речи). В дальнейших корректурах такие места отмечать, сопровождая пояснением, что набрано верно и исправлять не надо.

Особую осторожность следует соблюдать корректору в случае расшифровки сокращений авторской рукописи: принято в печати избегать буквенных сокращений, обычных в рукописях, например печатать „так как“ вместо „т. к.“ и т. д. Можно было бы вообще возражать против целесообразности этого обычая, и во всяком случае необходимо указать ошибки, причиняемые неверным пониманием сокращения корректором (обязанность раскрывать сокращения лежит обычно на корректоре). Например сокращение „г.“ может значить „год“, „город“, „господин“, — и корректор, не понимая контекста, может заменить нужное слово другим. Так в одной французской газете кинематограф был назван „7-ème art“ (т. е. седьмое искусство). В типографии слово „art“ приняли за сокращение и набрали: „7-ème arrondissement“, т. е. „седьмой участок“ — словосочетание, обычное в газетном отделе происшествий.

После нанесения всех поправок на корректурный оттиск, он поступает к наборщику, который при помощи специального шила извлекает неверно набранные буквы и вставляет на их место другие. Иногда притом приходится менять шпации. При более сложных вставках и выкидках приходится перебирать несколько строк, снова перемещая их на верстатку. То же происходит при верстке, при необходимости избежать „висящих строк“ [1]. Часто приходится перебирать набор потому, что он „рассыпается“.

[1] В линотипном наборе при исправлении всякой опечатки приходится переливать всю строку заново, а в случае исключения слова или вставки — переливать несколько строк. Естественно, что исправление одной опечатки в линотипном наборе часто приводит к новым опечаткам.

Общия сведения к подготовке рукописи к печати можно найти в книге Л. И. Гессена „Оформление книги" (издательство „Прибой" Ленинград, 1928). В этой книге автор найдет необходимые указания, в каком виде следует сдавать в печать свою рукопись, что необходимо учитывать в технике типографского дела, чтобы не создавать лишних затруднений при книги и в стадиях прочих печатного дела, как держать *авторскую* корректуру и проч. Впрочем, не авторам слишком увлекаться рекомендуется техникой книги и входить во все детали и подробности, т. к. на то имеются специалисты техники.

Необходимо лишь, чтобы автор сумел дать точные общие указания, предусмотрел их последствия, предоставив исполнение техническому аппарату; ибо ...: автору все равно не уследить за всеми деталями издания, и он может *лишь помешать спокойной работе* техника-специалиста.

С другой стороны стороны:

В одну телегу впречь не можно
Коня и трепетную лань...

Противоречия в работе автора и технического редактора неизбежны и их последствия ведут не ко украшению издания. Поэтому достаточно, если автор будет следить за *тем*, чтобы техническое оформление *не противоречило* духу книги.

Образец корректурной правки.

Общие сведения о подготовке рукописи к печати можно найти в книге Л. И. Гессена „Оформление книги“ (издательство „Прибой“ Ленинград, 1928). В этой книге автор найдет необходимые указания, в каком виде следует сдавать в печать свою рукопись, что необходимо учитывать в технике типографского дела, чтобы не создавать ненужных затруднений при наборе книги и в прочих стадиях печатного дела, как держать авторскую корректуру и проч. Впрочем, не рекомендуется авторам слишком увлекаться техникой книги и входить во все детали и подробности, т. к. на то имеются специалисты-техники.

Необходимо лишь, чтобы автор сумел дать точные *общие* указания, предусмотрел их последствия, предоставив исполнение техническому аппарату; ибо suum cuique: автору всё равно не уследить за всеми деталями издания, и он может лишь помешать спокойной работе техника-специалиста. С другой стороны:

В одну телегу впрячь неможно
Коня и трепетную лань...

Противоречия в работе автора и технического редактора неизбежны — и их последствия ведут не ко украшению издания.

Поэтому достаточно, если автор будет следить за тем, чтобы техническое оформление не противоречило духу книги.

Исправленный текст

После выправки последней, „подписной“ корректуры делается еще один корректурный оттиск, на котором в типографии проверяют, всё ли выправлено согласно указанию корректуры. *Этот оттиск именуется „сводкой“*. Сводка не выходит за пределы типографии. В Германии существовал обычай посылать сводку в качестве пробного оттиска лицу, подписавшему последнюю корректуру.

В повторных корректурах очень часто корректора ограничиваются одной сверкой, не прочитывая корректуру насквозь. Благодаря этому новые опечатки, появившиеся в процессе переборки при правке, часто ускользают от внимания.

Корректору не следует упускать из виду, что процесс правки корректур в действительности бывает совершенно автоматизован. Наборщик не перечитывает текста, не вникает в смысл исправляемого, а заменяет отмеченные буквы одни другими. Поэтому не должно быть расчета на „сообразительность“ правящего. Указания корректуры должны быть совершенно исчерпывающими, не требующими „догадки“. Эта „догадка“ помимо того, что приводит к бесполезной трате времени, часто вызывает совершенно неверные исправления, так как иногда дает возможность „догадываться“ в направлении, корректором не предусмотренном.

Об орфографических справочниках.

В сомнительных случаях правописания корректора сверяются с орфографическими справочниками. Однако большинство справочников не удовлетворяет нуждам книжного дела. Во-первых, приходится констатировать, что многие из современных справочников не справляются с элементами новой орфографии. Мне известен один справочник, где рекомендовалось писать „бесвкусный“ на том основании, что „в“ здесь звучит как „ф“. Это значит доводить фонетический принцип до абсурда. Во многих почти официозных справочниках вопреки всяким декретам рекомендуется в качестве разделительного знака апостроф „ ' “ вместо „ъ“. Употребление апострофа, особенно в ежедневной прессе, получило такое распространение, что словолитни стали отливать шрифты без „ъ“, ставя этим типографии, придерживающиеся легальной орфографии, в безвыходное положение.

Много недоразумений породило подтверждение старого правила о разных формах начертания раз, из, воз, низ („рас“ перед глухими, „раз“ перед звонкими согласными) и распространение его на „без“ и „чрез“. В результате стали писать и печатать „францусский“, „кавкасский“ и т. д. Перестали соблюдать различие между „низ“ префиксом и „низ“ корнем и стали вводить начертания „ниский“, „нисший“, также „обрасцы“ и т. п. Неясно является, подчиняются ли этому правилу префиксы, отделенные от кор дефисом („черес-чур“ или „через-чур“) и т. д.

Кроме того, орфографические справочники предназначены *для письма*, а не для печатания, и потому они не дают ответов на многие вопросы. Вообще, нормировка письменной орфографии и печатной должны исходить из разных оснований. Письмо — индивидуально, предназначено для узкого круга читателей, иногда для одного только адресата. Печать имеет массо-

ного читателя. Ясно, что орфографические правила в печати могут быть несколько тверже, чем в письме. Удобочитаемость напечатанного облегчит усвоение всей читательской аудитории, в то время как в письменной речи возможна некоторая свобода, облегчающая работу письма. Ошибка в рукописи всегда простительнее ошибки в книге. Орфография школьная должна быть как можно более облегчена. В книге приходится утверждать те обычаи письма, которые в рукописной практике могут быть факультативны.

Однако и здесь надо соблюдать определенный такт. Не надо рассматривать как ошибку всякое уклонение от образца, и следует допускать некоторую свободу индивидуальных уклонений, не стараясь наводить безразличную нивеллировку на все случаи.

Некоторые издательства выпустили специальные орфографические справочники для корректоров. Отмечу здесь брошюру „Технико-орфографические *правила*" (*Гос. изд., Москва, 1927*)[1]. Чтобы дать представление о том, в каком духе составляются подобные справочники, приведу здесь, с некоторыми сокращениями, предисловие этой книги (курсив везде мой):

„То неряшливое состояние, в котором нередко поступали рукописи от авторов в редотделы, а оттуда в производственно-издательский сектор для набора, вызывало огромную корректорскую правку и значительно удорожало книгу. В виду этого Производственно-издательский отдел еще в начале 1926 года ввел предварительную — до сдачи в набор — вычитку рукописей. Эта мера принесла несомненную и огромную выгоду. Но всё-таки излишняя корректорская правка и, стало быть, лишние расходы и бесполезная трата времени не были изжиты полностью, так как отсутствие единых технико-орфографических правил, обязательных для *авторов*, редакторов, наборщиков и корректоров, создавало невообразимую путаницу, и все эти лица *писали, редактировали, набирали и исправляли корректуру каждый по* своему усмотрению.

„Чтобы положить конец этой *вредной для производства* неурядице, по инициативе экономячейки была создана технико-орфографическая комиссия, выработавшая прилагаемые технико-орфографические правила, которые переданы на отзыв двум ученым — профессорам П. Н. Сакулину и Д. Н. Ушакову, являющимся теми лицами, которые уже проводили академическую реформу орфографии в 1917 г. и привлечены Главнаукой к дальнейшей разработке этого вопроса. Составленные т.-о. комиссией правила в значительной своей части получили одобрение указанных ученых; полное одобрение получили правила и со стороны профессора-рецензента Научно-педагогической секции Гуса, и потому эти правила могут быть введены сейчас же, *до окончания работ* той ученой комиссии при Главнауке, *которая к работе еще не приступала* и неизвестно когда закончит и опубликует свои труды. В задачу т.-о. комиссии не входило создание ‹нового, советского Грота› — подробного руководства по всей русской орфографии. Это — дело ученой академической комиссии. Т.-о. комиссия разрешила пока ряд спорных вопросов, установивши условное единообразие.

---

[1] Перепечатано почти полностью (без предисловия) в книге Л. Гессена „Оформление книги", Л., 1928, стр. 20—28.

„Однако время не ждет, и *режим экономии, необходимость* удешевления производства книги и *введение единообразия* в наборную и корректорскую работу побуждают Госиздат ввести правила немедленно.

„Но для достижения желательных результатов настоящие правила должны стать жесткими и обязательными для всех, *начиная с автора*, представляющего рукопись. *Автор должен* или сам вычитать рукопись по установленным правилам, или дать вычитать ее опытному лицу" (стр. 5—8).

К сожалению, не указано точно, какая именно „значительная" часть правил была одобрена П. Н. Сакулиным и Д. Н. Ушаковым и чем определяется ее „значительность" — объемом или принципиальной важностью. Что касается третьего лица, именуемого в дальнейшем „профессором-рецензентом из Гуса", то и оно, с легким сердцем ценой анонимата благословив всю книжку, всё же запротестовало по одному пункту, который и напечатан без узаконивающей его римской цифры, с разъяснением, что „в настоящие правила этот пункт не вносится впредь до коренного разрешения этого вопроса учено-административными учреждениями". Между тем правило это, взятое само по себе (о сложном написании некоторых наречий), вовсе не плохо, но запрошенные профессора единодушно рекомендовали „держаться пока той свободы, какая рекомендуется декретом (1917 г.)". В этой постановке вопроса, очевидно, и заключается расхождение профессоров с „т.-о. комиссией" в указанной „незначительной части правил".

Но вот одно правило, показывающее, что „т.-о. комиссия" не удержалась в границах орфографии и, обуреваемая духом пуризма, решила нормализовать также и язык. Это — правило XVII „О склонении слова Москва-река": „Следует склонять оба слова, по примеру: «Вниз по Волге-реке» — вниз по Москве-реке, на Москве-реке. Писать: Москворецкий (а не Москварецкий) мост". Чтобы ввести это правило, нужно всех москвичей отучить от обычных форм „на Москва-реке", „на Москва-реку" и т. п. Между тем, пока в языке живо сочетание „Москва-река" с неизменяемой первой частью, всякая „т.-о. комиссия" Госиздата будет калечить живые формы языка в угоду дурно понятому „режиму экономии" (которому вообще нечего делать в орфографии) и „единообразию в наборной". Это единообразие в наборной не должно быть жестче единообразия в самом языке [1].

С другой стороны, „т.-о. комиссия" вводит такие тонкости в начертаниях, которых не уловит ни один читатель. Например, согласно правилу V, п. 5, следует печатать „В 2-3 раза скорее" с дефисом между цифрами и „Сена собирали 100 — 150 пуд." (с тире). Это — на том основании, что в первом случае „2-3" „выражает приближенность", а „100—150" „указывает крайние

[1] Совершенно такой же природы правило VII: „Подчиненные предлогам *согласно* и *вопреки* слова ставить в дательном падеже". Правило прекрасное и уместное везде, но только не в корректорской. Ведь в силу этого правила в Гизе нельзя будет напечатать ни одного документа канцелярского происхождения, ибо в каждом из них найдется хоть один раз „согласно" с родительным („согласно решения"), что в силу инструкции будет немедленно „исправлено" корректорами.

пределы значений величины". Секрет столь тонкого различия между тире и дефисом навсегда будет скрыт от читателей, если, понятно, названный справочник не будет вручаться каждому покупателю книжек Гиза.

Но самое непонятное в справочнике — это то, что, вводя очень жесткие правила в орфографию, „т.-о. комиссия" декларирует полную свободу переносов, ссылаясь на декрет 1917 г. и забывая, что академические правила, введенные этим декретом, имели в виду письменную, а не печатную орфографию. Перенос вообще считается дефектом книги, так как затрудняет чтение. Мы привыкли узнавать слово по общему рисунку его. При переносе приходится читать по буквам, а потому является всегда некоторая задержка. Принято требовать, чтобы при переносах руководствовались морфологическим составом слова, чтобы части, на которые разбивается слово при переносе, были хоть в некоторой степени осмыслены. „Т.-о. комиссия" провозглашает полную анархию: „Слова можно переносить и по звуковым слогам, особенно при неясности морфологического состава слова". Из приводимых примеров видно, что для „т.-о. комиссии" неясно морфологическое строение такого слова, как „безобразие", которое предлагается разбивать так: „бе-зоб-ра-зие".

Эта свобода переносов аргументируется тем, что „наборщик получит возможность правильно выключать каждую строку, отделяя слово от слова по точным законам книжной техники". Против этого аргумента надо решительно возражать. Не могут быть принесены в жертву „книжной технике" интересы читателя. Кроме того, вообще этот аргумент возникает из представления о „жесткости" орфографических правил. Можно было бы оговорить, что в крайних случаях, в книгах малого формата, можно в угоду правильной выключке нарушать некоторые правила переноса, а не отменять в административном упоении всякие правила. Правда, при всем том нельзя не согласиться, что существующие в корректорских правила переноса чрезвычайно запутаны, сложны и подчас совершенно нелепы [1].

Но главное — и совершенно ненужное — в правилах составляет претензия подчинить этим правилам всех авторов, т. е. заставить *писать* так, как того хочет „т.-о. комиссия". Не дело типографии — учить правописанию авторов. Из рукописи можно устранять только те написания, которые допущены

[1] В частности, зная, что некоторые группы согласных (напр. пл) в определенных случаях не разделяются, корректора склонны вообще избегать разделения согласных, даже когда к тому нет никакого основания.

Вообще в вопросах переноса ведется борьба между корректором и печатником. Корректор склонен к педантизму и к точному соблюдению всяких „правил". Печатник больше заботится об изяществе строки. Вот мнение просвещенного печатника по этому вопросу:

„В отношении переноса слов в конце строки не следует быть излишне педантичным, но и не настолько небрежным, как это почти всегда бывает при машинном наборе, который и в этом отношении нередко напоминает работу пишущей машины. Разумеется, надо избегать существенно плохих переносов, которые искажают слово; но опытный наборщик не станет из-за этого делать неравномерной выключки" (Фридрих Бауэр, „Книга как создание печатника". Гиз, 1926, стр. 60).

по недосмотру или по незнанию („неграмотные" написания), а не те, которые допускаются обычаями языка. Излишнее единообразие не удешевит, а только удорожит корректуру.

Еще *менее продуманным является ранее изданный в Ленинграде* „Справочник для набора и корректуры" (без указания года и места напечатания и издательства; издан Госиздатом). В нем рекомендуется печатать слитно „притом" и раздельно „при чем". Твердый знак рекомендуется сохранять внутри слов перед „э", что противоречит его роли разделительного знака (как известно, „ъ" внутри слова ныне обозначает „йот").

Запрещается форма „прийти" в угоду форме „притти", как будто это одно и то же, а не дублетные (равнозначные) формы языка. В этом „Справочнике" благоразумно не указаны правила, укоренившиеся в наших корректорских, вроде неразделения „в" и „ш" в причастиях при переносах (прибывший) и, наоборот, разделения в угоду переносу „ы" на „ъ" и „и" (при соединении префикса с корнем), т. е. разделения слова „безъ-исходный" (при нормальном начертании „безысходный"), что уже является покушением типографии на самую орфографию (изменение правописания ради переноса).

Всё это показывает, что вопрос единообразия орфографической системы в печати сейчас переживает какое-то болезненное состояние. Из него не удается выйти ни „т.-о. комиссиям", ни тем ученым комиссиям, которые, по игривому выражению московского справочника, „неизвестно когда" будут работать. Но, если когда-либо возникнет серьезная работа над орфографией (а она не может не возникнуть, так как сейчас уже накопился опытный материал по вопросу о применении новой орфографии, введенной не исторически, а в экспериментальном порядке), необходимо, чтобы к этой работе были привлечены и практики книжного дела и чтобы было учтено принципиальное различие между орфографией, которой обучают школьника, и орфографией, по которой будут читать газету и книгу миллионы читателей.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Общие сведения см. в книге:

Перетц В. Н., проф., Из лекций по методологии истории русской литературы, Киев, 1914.

Ср. его же, Краткий очерк методологии истории русской литературы, Петербург, 1922.

Вопросам текстового изучения посвящены книги:

1) Гофман М. Л., Пушкин. Первая глава науки о Пушкине (2 издания). П., 1922.

Ср. мой отзыв об этой книге в сб. „Литературная Мысль", I, 1923 г., а также соответствующие главы моей книги „Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения", Л., 1925.

2) Валк С. Н., Проект правил издания трудов В. И. Ленина, Гиз., 1926. (К сожалению, этот „Проект", содержащий ценную систематическую инструкцию, в продажу не поступал. Экземпляры его находятся в Институте Ленина в Москве.)

Ср. Валк С. Н., О приемах издания историко-революционных документов. „Архивное Дело", т. III—IV, 1925 г., стр. 60—68.

Ср. статью Ц. Вольпе и С. Рейсера по поводу книги С. Валка в журнале „Печать и Революция", 1927 г., кн. V, стр. 65—72.

3) Винокур Г., Критика поэтического текста, М., 1927.

Кроме того, см. предисловия к разным изданиям классиков, в частности к сочинениям Пушкина изд. Академии наук, равно как и протоколы академической комиссии по изданию сочинений Пушкина (печатались в органе комиссии „Пушкин и его современники").

Из иностранных книг ближе всего к нашей теме:

Witkowski Georg, Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Leipzig, 1924.